LE

THÉATRE FRANÇAIS

AU MOYEN AGE

PAR

JOHAN MORTENSEN
Docteur ès lettres,
Maître de conférences à l'Université d'Upsal

TRADUIT DU SUÉDOIS

PAR

Emmanuel PHILIPOT
Maître de conférences à l'Université de Rennes

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
82, RUE BONAPARTE, 82

1903

RANÇAIS

N AGE

TENSEN
lettres,
l'Université d'Upsal.

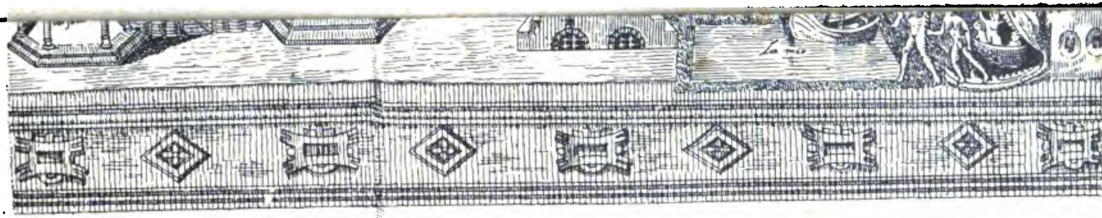
U SUÉDOIS

AR

I PHILIPOT
à l'Université de Rennes.

PARIS
CARD ET FILS, ÉDITEURS
RUE BONAPARTE, 82

1903



LA SCÈNE DU MYSTÈRE DE VALENCIENNES
(Extrait du *Manuel d'archéologie* de M. Enlart, t. II).

LE THÉATRE FRANÇAIS AU MOYEN AGE

PAR

JOHAN MORTENSEN
Docteur ès lettres,
Maître de conférences à l'Université d'Upsal.

TRADUIT DU SUÉDOIS

PAR

Emmanuel PHILIPOT
Maître de conférences à l'Université de Rennes.

PARIS
ALPHONSE PICARD ET FILS, ÉDITEURS
82, RUE BONAPARTE, 82

1903

PRÉFACE

Le livre dont je soumets la traduction au public français a paru en suédois sous le titre suivant : *Medeltids dramat i Frankrike* (Gothembourg, 1899).

Il s'agit ici d'une série de leçons professées par M. Mortensen à l'École supérieure des Lettres et des Sciences de Gothembourg, devant un public mixte, composé d'étudiants et de gens du monde. Le livre a conservé ce caractère originel et je n'ai rien fait pour le lui enlever : c'eût été lui faire perdre un de ses attraits. Si ce caractère de causerie s'y marque de temps à autre par un certain laisser-ler dans l'exposition, par quelques redites, ar des rappels un peu trop fréquents « à ce i a été déjà vu », il n'en est pas moins

vrai qu'ayant à concentrer en 250 pages toute l'évolution d'un genre et trois siècles de production dramatique, M. Mortensen a résolu le difficile problème d'être suffisamment complet sans être jamais sec.

Son livre reste donc ce qu'il était en suédois : un livre de vulgarisation et non un manuel. Toute bibliographie est absente : les « laïques » n'en ont que faire; et d'autre part, si, comme nous l'espérons, certains professeurs d'Universités recommandent à leurs étudiants l'ouvrage de M. Mortensen et le prennent comme point de départ d'un cours plus approfondi sur le moyen âge dramatique, ce sera l'affaire des maîtres de renvoyer aux travaux de première main et aux recueils, et de renseigner les élèves sur une bibliographie d'ailleurs peu compliquée.

Toute discussion de détail est également absente. D'ailleurs on ne saurait exiger que M. Mortensen se soit fait sur tous les points qu'il effleure une opinion personnelle. Son exposition lucide repose toujours sur l'étude

directe des textes; mais il est évident que, dans les questions de dates, d'attribution, de biographie, etc., il a dû souvent se contenter de résumer les travaux spéciaux. Il n'est vraiment spécialiste qu'en ce qui concerne « le drame profane », objet d'une thèse remarquable, naguère soutenue par lui devant l'Université de Lund; M. Mortensen y marquait avec beaucoup de finesse la transition entre le drame médiéval proprement dit et celui de la Renaissance. Or, comme on peut le voir, cette question n'occupe dans le présent volume que juste la place qu'elle mérite dans l'ensemble; M. Mortensen n'a fait aucun étalage de ses connaissances spéciales; rien ne prouve mieux sa loyauté pédagogique. Comme les vieux drames liturgiques dont la seule ambition était d'instruire les fidèles et d'illustrer le texte de la Bible par des tableaux parlant aux yeux, de même M. Mortensen n'a eu d'autre ambition que de présenter sous une forme aussi vivante et aussi concrète que possible un grand chapitre d'histoire littéraire.

Cette préoccupation constante donne à son exposition de l'intérêt et de la vie. On le sent toujours en peine de nous faire voir par quels progrès insensibles, par quelle suite de lentes transformations le drame du moyen âge, d'abord engagé dans le rituel et tenu en main par l'Église, aboutit finalement au théâtre purement profane de la Renaissance ; on sent que le spectacle merveilleux de cette évolution a ému l'auteur, et il a réussi à faire passer en nous son émotion. A tous les moments de son exposition, on conserve présents devant les yeux le point de départ et le point d'arrivée.

Pour vérifier si ces éloges ne proviennent pas d'une complaisance de traducteur, qu'on veuille bien comparer par exemple le chapitre IV du Ier tome des *Mystères*, par le regretté Petit de Julleville, avec le chapitre correspondant de M. Mortensen sur les miracles de la Vierge. On verra du premier coup la différence entre un livre d'érudition et un exposé pédagogique. Les analyses intéressantes

et consciencieuses de M. Petit de Julleville se succèdent un peu au hasard, reliées tant bien que mal par des transitions souvent insignifiantes; l'impression totale fait défaut; l'auteur nous fait connaître *des miracles* écrits en vieux français, il ne nous fait pas comprendre le développement *du miracle* au moyen âge. Au contraire, la première préoccupation de M. Mortensen, en présence des quarante pièces du manuscrit Cangé, est d'y introduire des groupements rationnels d'après le caractère des sujets, d'y reconnaître des types différents, depuis le miracle qui est vraiment un miracle jusqu'à celui qui n'est à proprement parler qu'un drame profane; et le chapitre devient vivant, marche vers un but, et se trouve participer au mouvement général de tout le livre.

Sans doute les études philologiques qui ont pour objet de débrouiller le passé portent en elles-mêmes leur justification et n'ont pas besoin d'être soumises à l'approbation du grand public. Cependant il n'est pas inutile

que celui-ci s'y intéresse et en comprenne la portée. En France, où l'intérêt esthétique domine les autres, ce qu'on demande d'ordinaire aux médiévistes de profession c'est de dégager les éléments de beauté épars dans le moyen âge littéraire, de montrer ce qu'on trouve à « goûter » dans ces vieux textes qu'on édite avec tant de soin et de scrupules. Les tentatives faites pour satisfaire à ce désir échouent généralement : le charme naïf du texte disparaît dans la traduction ; les adaptations sont rarement réussies, et le public a vaguement l'idée qu'on veut lui en faire accroire. Si l'on se plaçait au point de vue esthétique, il ne resterait pas grand chose du théâtre du moyen âge : quelques passages touchants extraits des mystères, quelques scènes du *Jeu de la Feuillée*, de *Robin et Marion*, et peut-être *l'Avocat Pathelin* tout entier.

En revanche il est un autre genre de beauté qu'il faut faire sentir aux non initiés, et que j'appellerais, faute de mieux, la « beauté évolutionniste. » C'est celle que présente surtout

la littérature médiévale. C'est aussi celle que M. Mortensen a essayé de dégager de l'étude spéciale du théâtre. S'il est intéressant de faire le bilan des beautés du moyen âge, il est important pour la culture en même temps que séduisant pour l'imagination de voir en raccourci comment le drame moderne est sorti peu à peu du sacrifice de la messe et de la liturgie chrétienne. Aucun spectacle n'est plus instructif, car il montre à la fois la force créatrice du sentiment religieux et la force d'émancipation de l'intelligence humaine. Nous espérons que le présent livre contribuera à faire comprendre en France l'intérêt humain, général, que peut présenter l'étude des origines. D'ailleurs, si la France moderne n'a rien de comparable aux mystères d'Oberammergau, nous avons cependant assisté çà et là, par exemple en Provence, en Bretagne, dans les Vosges, à des tentatives faites pour restaurer les spectacles dramatiques populaires : le succès de plusieurs de ces tentatives semble indiquer que les Français contemporains ont

plus qu'on ne le croit le sens du théâtre primitif.

Les lecteurs au courant de la littérature médiévale remarqueront sans peine dans le livre de M. Mortensen un certain nombre d'aperçus nouveaux, par exemple en ce qui concerne les moralités et les raisons de leur succès, — raisons fort ingénieusement déduites par l'auteur. Mais comme le but de l'ouvrage est avant tout pédagogique et qu'il ne contient presque pas de notes, je n'insisterai pas sur ces nouveautés. Signalons seulement certains changements apportés par l'auteur à la terminologie ordinairement en usage. On trouvera, page 155, en note, une explication du sens plus précis et plus rigoureux que M. Mortensen attribue aux mots « mystère » et « drame profane ». Pour M. Petit de Julleville la moralité est un genre du drame comique; M. Mortensen insiste au contraire sur ce fait que la moralité est à la fois sérieuse et comique. Il marque de même la séparation entre les moralités purement allégoriques et

les « histoires. » Ajoutons qu'il donne (p. 225) du mot *farce* une interprétation différente de celle qu'avait proposée M. Petit de Julleville. (*La Comédie au moyen âge*, p. 53.)

Je termine en exprimant le vœu que les *Leçons* de M. Mortensen trouvent en France un accueil aussi sympathique qu'en Suède. Déjà plusieurs ouvrages écrits par des Scandinaves sur notre langue et notre littérature ont révélé des qualités de clarté et de méthode que nous ne reconnaissons pas volontiers aux savants étrangers. Le livre de M. Mortensen montrera également, je l'espère, que si les philologues suédois se distinguent par la précision qu'ils apportent dans les recherches érudites, ils savent aussi faire de la bonne vulgarisation, et présenter des idées générales d'une façon à la fois simple et philosophique [1].

E. P.

1. Je tiens à remercier mes amis J. Anglade et G. Dottin, qui ont bien voulu revoir les épreuves de ce livre.

INTRODUCTION

Parmi les genres littéraires qui se sont développés au moyen âge, le drame est un des plus originaux et des plus richement représentés : c'est à peine si à l'époque la plus glorieuse de la tragédie et de la comédie grecques une représentation dramatique a excité un intérêt aussi passionné dans toutes les classes et dans toutes les conditions sociales. Il est vrai qu'au moyen âge on ne jouait ni fréquemment, ni régulièrement, mais quand une représentation avait lieu elle prenait les proportions d'une véritable fête populaire. Les gens des campagnes laissaient là leur travail pour se rendre en masse à la ville, où toutes les affaires étaient suspendues; toute la population se rassemblait

sur la place où un théâtre avait été dressé pour la circonstance, et le reste de la ville restait si désert que bien souvent on dut y placer des gardes pour empêcher les voleurs de profiter de l'occasion. Le menu peuple se pressait devant l'estrade sur laquelle on jouait, tandis qu'aux fenêtres environnantes, ornées de riches tentures, étaient réunis les notables de la ville et de la région. Chevaliers à la mine hautaine, doctes clercs, nobles dames, heureuses d'échapper en ce jour solennel à la vie monotone de leurs châteaux, riches bourgeoises, échevins et notables de la ville, tous étaient là, et souvent même le roi en personne, entouré de sa cour, honorait la fête de sa présence. Il n'y avait en ce temps qu'une représentation théâtrale ou une fête religieuse qui pussent compter sur une adhésion aussi universelle.

Cette grande faveur dont jouissait le théâtre tient pour une bonne part à ce que les distractions intellectuelles, les occasions de s'instruire n'étaient pas aussi fréquentes au

moyen âge que dans l'antiquité et dans les siècles suivants. L'intérêt était encore excité par ce fait que c'étaient les bourgeois eux-mêmes qui montaient et jouaient leurs drames ; le théâtre n'était pas encore devenu une institution à part, et il n'y avait pas d'acteurs de métier. La ville ou la corporation mettaient leur point d'honneur à mener à bonne fin l'entreprise, et chacun travaillait pour sa part à contribuer au succès désiré.

Mais la raison principale de la popularité du drame au moyen âge doit être recherchée dans le caractère même de ce drame, dans ce fait qu'il était l'expression de la vie sociale tout entière. Dans la farce et dans les autres variétés du drame comique, le contemporain retrouvait sa vie de chaque jour, rendue avec un réalisme frappant ou interprétée avec une verve espiègle. Mais par-dessus tout le drame sérieux lui parlait de la chose capitale en ce temps, c'est-à-dire de la religion, source d'intérêt passionné pour tous, pour les plus grands comme pour les plus petits. En effet, l'une des

caractéristiques les plus remarquables de ce drame sérieux du moyen âge, c'est qu'il est animé d'un bout à l'autre par l'esprit religieux. Le temps n'était pas encore venu où le théâtre et l'Église devaient se regarder comme deux ennemis. Au contraire, le drame sérieux était le serviteur soumis et obéissant de l'Église. Il était sorti des cérémonies du culte, et il continua jusqu'au temps de la Renaissance à garder un caractère religieux dominant et à servir les desseins de l'Église. A une époque où il n'était donné qu'à une minorité de connaître par des lectures personnelles les enseignements du christianisme, les récits de la Bible ou les légendes pieuses, le théâtre était un des moyens les plus puissants pour implanter le dogme dans les esprits. Son rôle était de *démontrer*, de la façon la plus frappante et la plus concrète, la vérité d'un dogme ou de représenter une série de scènes tirées de la Bible ou de la légende. Aussi la représentation d'un mystère était-elle considérée comme un acte reli-

gieux ; on l'inaugurait d'ordinaire par un sermon et on la terminait par un *Te Deum* ou par une visite à l'église. Souvent des indulgences pour un temps plus ou moins long étaient accordées au spectateur qui avait fidèlement suivi ces représentations, lesquelles duraient parfois plusieurs jours et même plusieurs semaines.

Ce sont ces conditions qui rendent le drame du moyen âge si précieux pour l'histoire de la civilisation. Ce que le peuple a pensé et rêvé, ses joies et ses souffrances, sa façon particulière d'interpréter le christianisme, tout cela est écrit dans le drame plus clairement peut-être que dans aucun autre genre littéraire. Et c'est également là que l'on peut trouver réunis une foule de ces menus traits de mœurs, de ces petits détails de la vie courante que les chroniqueurs ne nous livrent qu'assez rarement et qui pourtant sont nécessaires pour se représenter d'une manière concrète l'histoire d'une époque.

Il est vrai qu'au point de vue esthétique, le jugement que l'on doit porter sur ce drame est loin d'être aussi favorable. D'abord le style en est trop souvent défectueux, ce qui étonnera peut être moins si l'on veut bien réfléchir que nous avons affaire à des œuvres de circonstance, écrites la plupart du temps pour une représentation unique. Ce qui est plus grave, c'est le manque de concentration. Ces drames atteignent souvent des dimensions démesurées, et des mystères de 20 à 30 000 vers n'étaient pas une rareté ; la composition est lâche et manque de perspective. Il ne saurait guère être question de peinture de caractères au sens moderne de cette expression. Et pourtant il y a de ces drames qui par le réalisme naïf et l'émotion ardente méritent une place à côté des chefs-d'œuvre de l'art moderne.

De plus, le drame du moyen âge a une grande importance pour l'histoire littéraire. Nous y trouvons en effet la source de deux des grandes littératures dramatiques de l'Eu-

rope. Si l'on veut comprendre à fond un drame de Shakespeare ou de Lope de Vega, si l'on veut se représenter clairement et complètement l'histoire du théâtre classique de l'Angleterre et de l'Espagne, il est nécessaire de connaître aussi le drame du moyen âge avec toutes ses particularités ; car dans leur arrangement des scènes, dans toute leur technique, les grands dramaturges anglais et espagnols de la Renaissance sont les continuateurs directs des traditions médiévales.

Cette forme particulière de drame, que le moyen âge a créée et qui s'oppose d'une façon si complète à la tragédie classique, a été répandue dans toute l'Europe. Des pièces du même genre ont été représentées jusqu'en Suède. Ce type dramatique a joué un rôle plus ou moins important en Allemagne, en Espagne, en Italie et en Angleterre. Mais il a son origine en France, et c'est en France aussi qu'il a reçu son développement le plus complet et le plus riche. C'est là qu'on retrouve le plus de monuments de ce théâtre

primitif et national, et c'est là aussi qu'on peut se faire l'idée la plus exacte de ce qu'il a été à ses débuts.

Le drame sérieux du moyen âge se présente ainsi à nous comme un tout original. Mais dans ce tout on peut distinguer plusieurs stades de développement, plusieurs genres différents, et avant d'en suivre l'histoire pas à pas, nous croyons à propos d'indiquer rapidement ces modifications, afin de faciliter la compréhension de ce qui va suivre.

Le drame, sous sa forme la plus ancienne, est écrit en latin, joué dans l'église par des prêtres ; il est étroitement lié au service divin, et s'appelle pour cela *drame liturgique*.

De cette première forme sort le drame biblique en langue vulgaire, appelé plus tard *mystère*.

Mais de bonne heure on a commencé aussi à chercher des sujets dans la vie des saints et dans la littérature légendaire, et comme les drames ainsi formés mettent d'ordinaire à la scène une intervention miraculeuse des

puissances d'En-Haut, ils ont reçu le nom de *miracles*.

Vers la fin du XIVe siècle apparaît un genre nouveau très curieux, la *moralité* : ce genre de drame laisse de côté l'édification religieuse et, comme le nom l'indique, vise avant tout à améliorer moralement la conduite humaine en montrant les conséquences mauvaises des vices et la récompense de la vertu. Sous sa forme la plus caractéristique, la moralité est un drame allégorique, dans lequel tous ou presque tous les personnages sont des abstractions personnifiées, telles que l'Avarice, la Volupté, la Bienfaisance, etc... Mais il existe encore une autre espèce de « moralité », savoir les *Histoires*, où paraissent très peu d'êtres allégoriques et où l'on se contente d'illustrer l'idée morale par une action édifiante. Le ton de la moralité peut être tantôt sérieux, tantôt comique (satirique). Au point de vue de l'évolution littéraire, la moralité correspond assez bien à la comédie de mœurs de la période classique ou au drame bourgeois de

notre temps, et elle marque dans l'histoire du drame médiéval la rupture avec les traditions ecclésiastiques.

A peu près en même temps que la moralité, c'est-à-dire à une époque où le moyen âge proprement dit était terminé, on commença aussi à chercher des sujets de drames dans des sources purement profanes, dans des chroniques, des romans chevaleresques, des contes, etc..., et ainsi naquit un groupe où l'élément religieux cessa, comme dans la moralité, de jouer un rôle quelconque. Ces *mystères profanes* sont intéressants en ce qu'ils forment avec la moralité une transition entre le théâtre du moyen âge et celui de la Renaissance.

Ainsi le drame sérieux du moyen âge est, dans ses origines et dans son caractère général, un drame religieux, mais dans son développement il se rapproche par degrés du drame profane.

L'origine et l'évolution du théâtre comique apparaissent beaucoup moins nettement à

nos yeux. Rappelons seulement qu'on y distingue les genres suivants : le *sermon joyeux*, le *monologue*, la *sotie*, la *farce* et la *moralité*, ce dernier genre pouvant prendre, comme nous venons de le voir, un caractère comique.

Telles sont les principales variétés de drames que nous allons passer en revue avec un peu plus de détail. Je vais d'abord suivre le drame sérieux dans son développement historique, puis je parlerai de sa composition, de sa curieuse mise en scène et des conditions du théâtre au moyen âge ; et enfin j'essaierai d'indiquer les circonstances dans lesquelles ce drame tomba en décadence et cessa d'existen à l'aurore de la Renaissance. Nous ferons suivre cet exposé d'un aperçu rapide de l'histoire du théâtre comique.

PREMIÈRE PARTIE

LE DRAME SÉRIEUX

PREMIÈRE PARTIE

LE DRAME SÉRIEUX

femmes costumés passent en processions joyeuses, précédées de musique, et se livrent à toutes sortes de niches et d'agaceries : on se chatouille mutuellement avec ces longues tiges d'oignons que tout le monde porte à la fête; on s'assourdit les oreilles avec les petites clochettes d'argile qu'on vend ce jour-là dans toutes les rues de Rome. Une rumeur intense monte de la place illuminée par les flamboiements des torches goudronnées et des feux de joie, par les lueurs multicolores des lanternes. Le tintement monotone des clochettes est traversé par des chants, des cris, des roulements de tambours, des éclats de trompettes. Dans toutes les tavernes environnantes des orchestres jouent, et les couples dansent, dansent, jusqu'à l'aube du jour nouveau. Et cette vie joyeuse, bruyante, bigarrée se poursuit dans une grande partie de la ville, jusque sur la place de Santa Maria Maggiore, vers le Corso, et dure toute la nuit.

Cette fête n'a cependant pas le caractère d'une bacchanale. On peut constater qu'elle se passe assez pacifiquement et sans coups de folie. Il est bien vrai que si l'on parcourt le lendemain dans les feuilles l'article « Tribunaux », on découvre que plus d'un drame sanglant causé par l'amour ou

par le jeu s'est déroulé dans cette nuit d'été. Mais il n'y a là rien de bien particulier et c'est ainsi que se terminent souvent les réjouissances dans les pays du Midi. En revanche ce qu'on peut affirmer avec certitude, c'est que cette fête n'a aucun caractère chrétien, et pourtant elle se célèbre la veille d'un des jours les plus saints de l'Église catholique. En fait, ce n'est pas la mémoire de saint Jean-Baptiste que le peuple célèbre ce soir-là ; nous n'avons là qu'une dernière survivance de la vieille fête païenne de la mi-été, un écho affaibli de ces orgies des Bacchanales, que l'on célébrait encore dans les premiers siècles du christianisme, lorsque l'été avait atteint son plus haut point. Ces tiges d'oignons, produits de la saison, que l'on offre dans toute la ville, ne sont que des symboles annonçant que le temps fécond de l'été est maintenant revenu.

Nous pourrions signaler dans l'Église orthodoxe grecque des fêtes d'un caractère plus barbare. Voici par exemple ce qu'une voyageuse raconte de la célébration de la Noël dans l'église de Bethléem : « Le long du mur qui sépare le chœur de la nef, des mères, accroupies sur le pavé, allaitaient leurs enfants, et de tous les côtés la foule s'était

partagée en groupes bruyants. Il est vrai qu'on pouvait entendre la messe qui se célébrait dans le chœur ; mais personne n'y prêtait attention. Les enfants couraient les uns après les autres, les hommes vociféraient comme des possédés, et çà et là je voyais des femmes se prendre la main et se préparer à danser des rondes. Mon interprète me glissa dans l'oreille qu'il ne me conseillait pas de rester plus longtemps dans l'église, car cette foule houleuse pouvait se livrer soudain à quelque éclat de fanatisme ou à d'autres excès qu'une femme ne devait pas voir. »

Un autre voyageur a continué la description ; il écrit : « Plus avant dans la nuit, lorsque l'Enfant Jésus s'avança porté en procession, la multitude se mit à pousser des cris sauvages, à souffler dans des trompettes et à jouer des castagnettes ; un chœur de femmes, au son des timbales, décrivait de longs circuits à travers toute l'église, claquant des mains et se livrant à une joie débordante. » Je suis obligé d'interrompre ici la description des excès qui eurent lieu ensuite et qui ont lieu tous les ans à pareille date. Ces citations suffisent déjà à nous donner une idée du paganisme de pareilles fêtes : cela rappelle les cérémonies par lesquelles on célé-

brait dans l'antiquité le culte de Dionysos et celui d'Aphrodite.

Si, de nos jours encore, des fêtes données pour chrétiennes peuvent être « sanctifiées » d'une manière aussi païenne ; si, après bientôt deux mille ans de christianisme, on n'a pas encore réussi à effacer les dernières traces de la religion antique, on comprend contre quelles difficultés avaient à lutter les représentants de l'Église chrétienne dans les premiers temps. Les gens avaient reçu le baptême, ils étaient chrétiens en apparence, mais leurs mœurs restaient encore toutes païennes. L'Église s'efforçait par tous les moyens de déraciner ces vieilles habitudes.

L'une des erreurs païennes contre lesquelles elle a longtemps combattu sans succès a été le goût des spectacles. En beaucoup de points de l'Empire romain on avait élevé des amphithéâtres et l'on y donnait encore des représentations sanglantes ou des pantomimes ignobles. Combien de fois les Pères de l'Église n'ont-ils pas flétri de pareils spectacles ! Combien de fois les papes et les conciles n'ont-ils pas essayé d'interdire au peuple par des décrets de prendre part à ces plaisirs païens ! On cherchait au moins à en détourner les nouveaux convertis, dont

la foi était encore chancelante, et les prêtres, qui devaient donner l'exemple au reste de la population : mais on n'y réussissait même pas. L'Église était toujours forcée de constater avec des gémissements que toutes les classes de la société allaient plutôt au cirque qu'au temple saint.

Et cela n'était pas moins vrai des grandes fêtes chrétiennes. On les avait placées à des dates auxquelles s'étaient célébrées et se célébraient encore les vieilles fêtes païennes, naturellement dans l'espoir que les premières feraient une concurrence heureuse aux autres et arracheraient le public au culte des dieux antiques. Ainsi Noël se fêtait à la même époque que les saturnales romaines.

Mais les conséquences de cette coïncidence furent tout autres que celles qu'avait prévues l'Église; car c'est justement à ces dates que se réveillaient avec le plus de fureur la vieille joie païenne et toute la sensualité qui sommeillait dans l'âme populaire.

C'est principalement par suite de ces circonstances qu'on se trouva amené à développer de plus en plus le service divin, très simple à l'origine, et à s'efforcer d'en faire un spectacle capable de gagner les masses et de les attirer dans les églises. Dans

les premiers temps, on en avait écarté tout élément plastique; il avait un caractère purement juif et se composait seulement de lectures et de chants peu compliqués. Mais on se mit à tenter tous les moyens pour lui faire exprimer d'une manière aussi sensible, aussi intuitive que possible les vérités de la doctrine chrétienne. Musique, chœurs à voix nombreuses, processions, donnèrent peu à peu à tout le service divin un caractère symbolique et dramatique.

L'apparition du drame liturgique n'est que la conséquence dernière de tous ces efforts accomplis pour rendre les enseignements du christianisme plus vivants à l'imagination du peuple et plus faciles à comprendre. Plus spécialement le drame est né d'une espèce de chants alternés, dits « antiphonaires » ou « tropes » qu'on employait souvent dans le service divin, et qui étaient chantés par deux chœurs différents placés l'un en face de l'autre.

On chantait par exemple un trope de ce genre le matin du jour de Pâques. L'un des chœurs entonnait :

« Chrétiens, que cherchez-vous dans le tombeau ? »

Et l'autre chœur répondait :

« Jésus de Nazareth qui a été crucifié pour nous. » Etc.

Le chant reproduisait ainsi sous une forme vivante l'événement qu'on venait de lire dans l'évangile du jour. Ainsi se trouvait représentée dans un embryon de drame la scène qui d'après le récit du Nouveau Testament s'était passée près du tombeau le troisième jour après la mort du Christ. Bientôt on partagea les différents versets de la Bible entre différents solistes ; on signala dans le chœur ou dans la nef les diverses localités où l'action devait se passer : par exemple l'autel représentait le tombeau du Christ, ou bien on arrangeait derrière l'autel une crèche avec l'Enfant Jésus. Et ainsi le drame chrétien se trouvait entré dans sa première phase.

Nous voulons rendre compte ici d'un de ces petits drames auxquels on assistait le matin de Pâques. C'est précisément le développement du trope dont nous venons de parler ; nous voyons les trois saintes femmes se rendre au tombeau, où elles cherchent le Christ ; mais elles ne le trouvent pas, car il est déjà remonté dans les cieux. Voici le scénario :

Trois prêtres revêtus de la dalmatique et ayant l'amict sur la tête et l'encensoir à la main, entrent dans le chœur. Ils représentent *les trois Maries*. Ils s'approchent lentement du tombeau, la tête inclinée, et chantant à l'unisson :

« Qui va renverser pour nous la pierre qui cache la porte du sépulcre ? »

Un enfant de chœur vêtu de blanc, qui représente l'*ange* et porte en main un épi de blé, se présente à eux devant le tombeau et leur dit :

« Qui cherchez-vous, ô chrétiennes ? »

Les *trois Maries* répondent :

« Jésus de Nazareth, qui a été crucifié. »

Alors l'*ange* :

« Il n'est pas ici ; il est ressuscité, comme il vous l'a dit ; venez et voyez la chambre où a reposé le corps du Seigneur ; partez dire à ses disciples et à Pierre qu'il est ressuscité. »

Après qu'il leur a fait voir le tombeau, l'ange s'éloigne rapidement. Deux prêtres (représentant *des anges*), habillés de blanc et assis dans le sépulcre, demandent :

« Femme, pourquoi pleures-tu ? »

Marie-Madeleine (qui se tient au milieu des trois femmes), répond :

« Ils ont enlevé mon Seigneur, et je ne sais où ils l'ont déposé. »

Les deux anges parlent ainsi :

« Que cherchez-vous le vivant parmi les morts? Il n'est point ici, il est ressuscité. Rappelez-vous ce qu'il vous disait lorsqu'il était encore en Galilée : Le Fils de l'Homme doit être livré entre les mains des pécheurs, mis en croix et il doit ressusciter le troisième jour. »

Les *trois Maries* embrassent le tombeau et s'éloignent. Cependant elles rencontrent du côté gauche de l'autel un prêtre en robe blanche tenant une croix à la main. Il représente le *Christ*, et il dit :

« Femme, pourquoi pleures-tu ? Qui cherches-tu ? »

Marie-Madeleine : « Seigneur, si tu l'as enlevé, dis-moi où tu l'as déposé, pour que je puisse le prendre. »

Alors le Christ étend la croix vers elle en lui disant :

« Marie ! »

En entendant cette voix, *Marie-Madeleine* reconnaît le Sauveur et s'écrie très haut :

« Rabboni ! »

Jésus étend la main pour la repousser :

« Femme ! lui dit-il, ne m'approche pas, car je ne suis pas encore remonté auprès de mon père ; mais va trouver mes frères et annonce-leur que je retourne vers mon père et votre père, vers mon Dieu et votre Dieu. »

A ces mots les *femmes*, que cette nouvelle remplit de joie, s'inclinent devant l'autel, puis, tournées du côté du chœur, chantent ce verset :

« Alleluia ! Il est ressuscité, le Seigneur, Christ, le fils de Dieu. »

Ainsi se termine le drame. Le prêtre officiant s'avance vers l'autel et, balançant l'encensoir, entonne le *Te Deum*.

Ce petit drame peut servir d'exemple typique de la façon dont les représentations liturgiques étaient composées et représentées.

Comme on le voit, on suivait presque mot à mot le texte de la Bible et on se contentait d'y apporter les changements qui paraissaient absolument nécessaires. Si l'on veut se faire une idée complète et vivante de l'impression que ces petits drames pouvaient produire sur les auditeurs, il ne faut pas oublier qu'ils étaient accompagnés de musique, et d'une musique qui, au dire de tous les connaisseurs, avait un caractère particulièrement beau et

élevé. Même les hymnes latines interrompaient leurs strophes harmonieuses pour faire place un moment au récitatif.

Jetons encore un coup d'œil là-haut, sur le chœur décoré de mosaïques multicolores. Les flammes onduleuses des cierges jettent leur lueur jaune sur les chapes blanches des officiants et viennent pâlir contre les costumes brodés d'or des membres du chapitre. En revanche les nefs latérales et l'abside restent plongées dans un demi-jour mystérieux. Et de cette ombre sortent les trois prêtres dans leurs robes blanches, balançant des encensoirs. Là-dessus la musique prélude et ils chantent sur un ton solennel leurs versets latins. Puis le chœur entonne une de ces anciennes hymnes chrétiennes dont les paroles invitent au recueillement et dont les rythmes mélodieux, aux sonorités caressantes, bercent les âmes comme des enfants. Nous voyons ensuite les deux anges près du sépulcre et enfin apparaît le Maître lui-même, ayant encore sur lui quelque chose du mystère de la tombe. Sans aucun doute, dans un pareil milieu, avec une pareille mise en scène, avec l'accompagnement de la musique, la parole divine a dû produire son plein effet ; et même si l'action au point de vue dramatique est rudimentaire, les

événements représentés sont si grands et si pleins de sens que tout le spectacle doit avoir fait une impression ineffaçable sur les fidèles assemblés au pied de l'autel.

Bientôt chaque jour de fête, petit ou grand, eut sa représentation dramatique. Par exemple on représentait le jour de Noël l'*Adoration des Bergers*. On avait installé derrière l'autel une crèche avec une image de la Vierge Marie tenant l'Enfant Jésus dans ses bras. Le petit drame commençait par l'arrivée d'un enfant de chœur habillé en ange, qui annonçait la naissance de Jésus. Puis les bergers venaient adorer l'enfant, tandis que là-haut, dans les voûtes de l'église, un chœur d'anges chantait : « Gloire à Dieu au plus haut des cieux ! » Pour la fête des Innocents (28 décembre), on représentait le *Massacre des Saints-Innocents,* où Rachel, la mère juive, pleure la mort de ses enfants. Le jour des Rois, c'était l'*Adoration des Mages*. Le jour de l'Annonciation, l'ange venait annoncer à la Vierge qu'elle donnerait le jour au sauveur du monde. La *Résurrection* était le drame principal qu'on représentait à Pâques. Ce n'est que beaucoup plus tard qu'on mit en action des scènes de la Passion du Christ.

On pourrait peut-être, d'après ce que nous venons de dire, se figurer tous ces petits drames bibliques comme composés une fois pour toutes et représentés ensuite sous la même forme dans toutes les églises. Ce serait là une idée fort éloignée de la réalité. On peut même dire que chaque église avait son texte spécial, et nous avons conservé encore de nos jours un grand nombre de rédactions différentes. S'il est vrai que ces versions se ressemblent dans leurs traits généraux, elles diffèrent cependant à beaucoup d'égards, suivant les temps et les lieux. Plus un drame était populaire ou plus essentielle était sa place dans le culte, plus il était exposé à subir des modifications ; et souvent un drame primitif unique donnait ainsi naissance, au cours des siècles, à plusieurs drames nouveaux. Et ces nouveaux drames montraient à leur tour une tendance à se fondre ensemble.

Un très intéressant exemple de ce développement nous est fourni par un ancien drame de Noël intitulé *Les Prophètes*. C'était à l'origine la mise en action d'un sermon très goûté au moyen âge et qui passait à tort pour avoir été composé par saint Augustin. Le prédicateur évoquait successivement treize prophètes différents pour témoigner de la

venue du Messie, et parmi eux se trouvaient aussi Virgile et la Sibylle, qui, d'après la croyance du moyen âge, avaient prophétisé le Christ. Après que ce sermon eût été dramatisé, on allongea la liste des prophètes, si bien que le nombre en fut porté à vingt-sept; on introduisit entre autres parmi eux l'âne de Balaam, dont la présence dans le chœur captivait, comme on le pense bien, l'attention de la foule. Aussi cet incident donna-t-il bientôt son nom au drame tout entier, et l'âne, qui avait commencé par jouer un rôle très modeste, devint bientôt le personnage principal de cette célébre fête des ânes (Festus asinorum), laquelle se célébrait dans la semaine de Noël. D'autres situations se développèrent aussi : par exemple on ne tarda pas à représenter conjointement avec la prophétie de Nabuchodonosor la scène des trois Hébreux dans la fournaise. Mais le drame finit de la sorte par devenir trop étendu, et divers épisodes s'en détachèrent pour former des pièces indépendantes. Par exemple deux drames ayant pour sujet la vie du prophète Daniel remontent au vieux drame des Prophètes.

Mais, comme nous l'avons vu, d'autres pièces de Noël avaient paru indépendamment à côté de celle des Prophètes. On jouait par exemple à cette date

l'*Adoration des Bergers*, au jour des Saints-Innocents *Rachel*, au jour des Rois *les trois Rois Mages*. Ces trois drames manifestent une tendanee à s'unir et à former un mystère unique sur la naissance du Christ. Mais, pour rendre l'action plus complète, on y ajouta par la suite un drame sur l'Annonciation, lequel était primitivement destiné à être représenté lors de la fête du même nom. Enfin on introduisit comme prologue une procession de prophètes, annonçant la signification de l'action qui allait se dérouler. Cette forme de drame se trouve complète dans le mystère de la *Nativité du Christ*, conservé dans un manuscrit de Münich datant du XIIIe siècle.

Mais là ne s'arrête pas le rôle joué par le drame des Prophètes : nous le retrouvons pendant tout le moyen âge et sa destinée finale est, comme on le verra, de former un trait d'union entre les mystères du vieux Testament et ceux du nouveau.

Les rapports mutuels des mystères du jour de Pâques nous laissent entrevoir un développement analogue, bien qu'ici le cas soit moins clair et moins frappant que pour « les Prophètes ». La réunion des différents drames pascaux ne se fait que vers la fin du moyen âge, après que le théâtre a pris

depuis déjà longtemps un caractère populaire. L'une des scènes les plus anciennes du cycle de Pâques, l'une de celles qui reviennent constamment et que nous pouvons suivre à la trace jusqu'à un trope du xe siéle, c'est celle qui représente *les trois femmes se rendant au tombeau*; à cette scène s'ajoute une continuation où les apôtres Pierre et Jean courent à l'envi vers le sépulcre. Il faut y rattacher aussi un drame indépendant, *les disciples d'Emmaüs*. Plusieurs des scènes de ces drames arrivèrent de bonne heure à un riche développement, mais une fusion véritable ne se produisit que très tard.

Quant aux scènes tirées de la vie du Christ sur cette terre, on ne les représentait que rarement à cette époque ancienne où le drame était si étroitement lié au service divin; celle qu'on reproduisait le plus volontiers était *la Résurrection de Lazare*. Cependant une *Passion*, transmise par un manuscrit du XIIIe siècle, nous donne une représentation détaillée de toutes les souffrances du Christ.

Des drames liturgiques du genre que nous venons de décrire ont apparu dès le xe siècle, et on a continué à les jouer pendant tout le moyen âge, et même, à certains endroits, jusque dans les temps modernes. Le développement postérieur prit une

autre voie, qui conduisit le drame hors de l'influence immédiate de l'Église.

Les plus anciens de ces drames suivaient mot pour mot les données de la Bible; ils étaient écrits en latin, — le latin étant la langue de l'Église, — et en prose. Mais on commença assez tôt à les versifier et il en résulta déjà une liberté un peu plus grande. Puis il arriva que dès le XII[e] siècle le latin ne fut plus compris des laïques non cultivés, et comme le but de ces drames était avant tout de donner au peuple une leçon pratique d'histoire sainte, on commença de les écrire dans la langue du peuple, c'est-à-dire en français. Le français se glissa d'abord timidement, presque honteusement, à côté du latin; mais il prit peu à peu une place plus large, si bien qu'enfin il accapara le drame tout entier. Ce changement de langue brisa l'ancien cadre étroit du vieux drame liturgique. On s'écarta du texte de la Bible, on développa les détails d'une manière plus pittoresque, on ajouta des scènes librement inventées; et c'est alors qu'on commença aussi à introduire dans l'action sérieuse l'intermède comique. Le drame religieux prit un caractère populaire et cessa d'être à sa place dans le sanctuaire.

En considérant les développements et additions que reçut par la suite le mystère de Pâques cité plus haut et représentant la marche des trois femmes vers le Sépulcre, nous pouvons nous représenter comment des scènes comiques arrivaient à s'insinuer dans le drame sérieux. La Bible raconte que les trois femmes achetèrent de l'encens sur le chemin du tombeau. Quant à savoir où et comment elles en achetèrent, c'est ce que le texte biblique ne nous dit pas. Plusieurs des drames composés sur ce sujet introduisent cependant un marchand chez lequel les femmes achètent leur provision de parfums ; on lui donne bientôt un domestique et une épouse, et le tout arrive à devenir une véritable scène de marché où les acheteuses entrent dans de longs pourparlers avec le vendeur. Des scènes de ce genre avaient naturellement une grande importance pour l'évolution ultérieure du drame ; mais au point de vue ecclésiastique on ne pouvait pas les considérer comme un progrès : elles ne servaient plus à l'œuvre d'édification.

On a dit que l'Église cessa d'ouvrir ses portes au drame parce que celui-ci n'était plus écrit en latin et par suite ne s'accordait plus avec le reste

du rituel. Mais les choses ne se sont pas passées ainsi. Beaucoup de drames purement liturgiques sont écrits en français, du moins en partie. Le plus ancien exemple que nous en ayons est le vieux drame de Noël sur *les Vierges sages et les Vierges folles*, et pendant tout le moyen âge on a représenté dans les églises des mystères en langue française.

C'est une autre circonstance qui a fait sortir de l'Église le drame chrétien. Nous avons vu comment on s'efforçait de plus en plus d'y traiter une série de plus en plus grande d'événements bibliques. Les drames se trouvaient ainsi considérablement agrandis, et après avoir été de simples intermèdes dans le service divin, ils furent bientôt en train d'en devenir la partie essentielle. Ils exigèrent une mise en scène plus vaste, un plus grand nombre d'acteurs et un appareil plus grand que ne comportait l'église. Qu'on veuille bien remarquer seulement avec quel soin, même dans un drame aussi primitif que celui des trois Maries, le caractère des personnages est signalé par le costume. Ce souci n'apparaît pas avec toute la clarté désirable dans la traduction donnée plus haut, mais l'original donne minutieusement, avec des termes tech-

niques, les divers vêtements ecclésiastiques qui devront être portés lors de la représentation. Ainsi les prêtres chargés de représenter les trois Maries devront être *induti dalmaticis et amictus habentes super capita;* l'ange, *indutus alba et amictu, tenens spicam in manu;* le Christ, *albatus cum stola, tenens crucem.* Dans d'autres drames on allait encore plus loin. Par exemple dans l'un d'eux le Christ se présente vêtu d'un manteau blanc taché de sang, il porte la barbe, il a le diadème sur la tête, etc.; ailleurs il disparaît aux yeux des deux disciples d'Emmaüs dans un décor représentant un nuage. Ajoutez à cela qu'on ne se contenta plus de représenter seulement des personnages célestes ou des saints : Judas et le diable firent leur apparition. Mais comment pouvait-on représenter un personnage méchant sans qu'un peu de sa méchanceté passât aussi à l'acteur? Du moins c'était là une chose impossible, selon les idées naïves du moyen âge. Il n'y avait rien d'étonnant à ce que plus d'un ecclésiastique commençât à considérer ces spectacles non comme une chose agréable au Seigneur, mais comme un piège tendu par Satan.

Le premier drame dont on sait avec certitude

qu'il ne fut pas joué dans une église est la *Représentation d'Adam*, composée dans la première moitié du XIIe siècle. C'est aussi le premier drame qui fût écrit d'un bout à l'autre en français, ou plus exactement en dialecte normand. Seules les indications de scène sont encore en latin. On peut en conclure que la pièce fut jouée immédiatement devant la porte de l'église, sur le parvis, et tout nous fait penser que des prêtres participaient encore à la représentation, bien que quelques rôles aient dû être confiés aussi à des laïques.

Cette *Représentation d'Adam* rappelle encore le drame liturgique primitif : elle a encore la forme d'un office. Mais d'autre part elle est, comme nous l'avons vu, écrite tout entière en langue vulgaire, et des scènes comiques viennent traverser l'action religieuse.

Nous y retrouvons une nouvelle étape dans le développement du drame des *Prophètes*. Dans ce dernier la procession des prophètes était introduite par Moïse ; mais d'après la doctrine de l'Église on pouvait aussi placer en tête notre père Adam, car lui aussi avait annoncé le Christ, et il est dit dans un vieux drame :

Hic est Adam, qui secundus per prophetam dicitur,
Per quem scelus primi Ade a nobis diluitur...

« Voici, d'après le témoignage des prophètes, le second Adam, qui doit nous purifier du péché du premier Adam. »

Abel lui aussi était par sa mort innocente un prototype du sauveur futur et pouvait comme tel prendre place dans la série des prophètes. Lorsque ces épisodes d'Adam et d'Abel eurent pris trop d'extension pour entrer dans le cortège prophétique, ils s'en détachèrent pour former des drames spéciaux, jusqu'à ce qu'enfin nous les retrouvions de nouveau à leur place primitive dans la *Représentation d'Adam ;* car ce drame se compose en réalité de trois drames indépendants : d'abord Adam, puis Caïn et Abel, et enfin la procession des Prophètes.

Comme ce drame est intéressant par beaucoup de côtés et comme les copieuses indications de scène qui accompagnent la pièce permettent de nous en faire une idée très vivante, il me paraît à propos d'en donner une analyse assez détaillée.

Disons d'abord quelques mots de la mise en scène. Comme on l'a vu, la pièce se jouait sur la

place située immédiatement devant l'église, sans doute devant la façade principale.

Sous le porche, en face de la grande porte du milieu, on plaçait une chaire d'où un prêtre (*le lecteur*, c'est-à-dire celui qui devait lire le texte du jour) dirigeait la représentation. Au-dessous de cette chaire il y avait un banc sur lequel, dans la troisième partie du drame, les prophètes, arrivant un par un, prenaient place pour prononcer leur témoignage en faveur de la mission du Christ. A gauche de la dite chaire, on avait installé un autre banc sur lequel étaient assis une rangée de vieillards à longues barbes, aux figures rébarbatives et dédaigneuses. C'était *la Synagogue*, autrement dit les docteurs juifs, lesquels jouent souvent un rôle dans ces vieux drames. Ils s'opposent aux doctrines de l'Église soit par un silence méprisant, soit par des dénégations ouvertes et des objections ; naturellement ils finissent toujours par être convaincus et couverts de confusion.

A droite de l'église s'élevait une sorte d'échafaud auquel on accédait par plusieurs échelles : l'une d'elles conduisait à l'église, et les autres à la place, du côté des spectateurs. L'échafaud représentait *le Paradis ;* la plate-forme en était assez

vaste et entourée de draperies et de rideaux de soie, lesquels étaient disposés de façon à ne laisser paraître que la tête et les épaules des personnages placés à l'intérieur. Cette disposition contribuait naturellement à donner quelque chose de mystérieux aux scènes qui se passaient dans le Paradis. Au-dessus des rideaux on apercevait aussi des fleurs odorantes, des buissons et des arbres chargés de fruits, bref on tâchait de se conformer à l'indication de scène prescrivant que le Paradis « ut amenissimus locus videretur ». L'arbre de la science du bien et du mal dominait tous les autres arbres de ce lieu de délices.

De l'autre côté de la place, c'est-à-dire à gauche de l'église, se trouvait *l'Enfer*. Il se composait d'une tour quadrangulaire portant à son sommet une plate-forme crénelée. L'entrée était formée par une tête de dragon dont les mâchoires s'ouvraient et se fermaient à volonté. Il y avait aussi une fenêtre munie d'un grillage à travers lequel l'œil pouvait plonger dans l'Enfer. A l'intérieur cette tour était pleine de diables costumés avec des peaux d'animaux et des masques bizarres, portant de longues queues et une corne au front. On y apercevait aussi des marmites et des chaudières

où les coupables étaient bouillis et torturés. Chaque fois que la gueule du dragon s'ouvrait pour laisser passage aux diables, des torrents de fumée et de feu s'échappaient du repaire des damnés.

Devant et entre les endroits que nous venons de décrire s'étendait une place libre : la scène proprement dite, où paraissaient les acteurs. Mais la scène elle-même était occupée en partie par divers décors et emplacements réservés : ainsi on y voyait, à une certaine distance l'une de l'autre, *deux pierres*, représentant les autels où Caïn et Abel offraient leurs sacrifices ; plus *deux ou trois petits bancs* où les acteurs pouvaient prendre place quand la pièce l'exigeait. On avait aussi représenté à l'aide de quelques pelletées de terre *le champ* où Adam et Ève après la faute devaient travailler à la sueur de leur front.

La scène telle que nous venons de la décrire est dans ses traits principaux la scène-type des représentations du moyen âge. Ce qui nous étonne le plus, nous modernes, habitués à une tout autre mise en scène, c'est que tous ces décors différents, tous ces lieux où doit se passer successivement l'action au cours du drame se trouvent figurés dès le début, côte à côte. Ainsi par exemple on voit

dans la Représentation d'Adam, le Paradis, l'Enfer et les deux autels installés les uns à côté des autres. La mise en scène est comprise différemment dans les théâtres modernes. Si l'on veut représenter une action qui se passe tour à tour dans le Paradis, dans l'Enfer et dans un endroit situé devant l'Eden, on est tenu à une série de changements de décor et de scènes, et chaque fois que le lieu change on doit baisser le rideau ou tout au moins plonger pour un moment la scène dans l'obscurité. Le moyen âge, au contraire, avait des décors immuables, posés côte à côte et visibles dès le commencement du drame. Ce système permettait à l'auteur une grande liberté dans les changements de lieux, mais l'illusion n'était pas aussi grande que dans les théâtres modernes, et souvent l'auteur était obligé de décrire dans le texte même l'endroit où se passait l'action, pour que le spectateur ne pût pas s'y tromper.

Au début du drame d'Adam, un personnage habillé de blanc sort de l'église. Dans l'indication de scène il est appelé *Figura* : c'est Dieu lui-même. Il est rencontré sur l'escalier par Adam, vêtu d'une tunique rouge et par Ève, qui porte une robe blanche et sur la tête un voile de soie

blanche. Le groupe reste un moment immobile. Cependant le prêtre, du haut de cette chaire qui, comme on l'a vu, était dressée au milieu du grand portail, commence à lire le premier chapitre du premier livre de Moïse, qui traite de la création du monde et de l'homme, autrement dit des événements précédant immédiatement ceux qui font le sujet du drame. Cette lecture terminée, on entonne dans l'église une hymne sur la Création.

Puis la « figure », c'est-à-dire Dieu, se tourne vers les premiers hommes qui se tiennent tout tremblants devant lui. Il les exhorte à rester toujours soumis à ses volontés; il leur indique le jardin paradisiaque qui doit être leur séjour. Il leur défend de goûter des fruits de l'arbre de la science, après quoi il remonte dans l'église par l'escalier et disparaît dans l'intérieur du sanctuaire. Adam et Ève jouissent de leur bonheur dans le Paradis.

Cependant la gueule de l'Enfer s'ouvre tout à coup, et vomit avec des flammes une bande d'affreux diables qui courent comme des fous sur tous les coins de la scène et se précipitent même parmi les spectateurs où ils excitent à la fois la peur et l'hilarité. Dans les drames du moyen âge les diables sont toujours des personnages

comiques ; ils doivent sans doute inspirer une crainte salutaire, mais en fait leur rôle est surtout d'amuser la galerie. Ils sont en d'autres termes les précurseurs du « fou », qui jouera plus tard un rôle si important dans le théâtre du bas moyen âge et de la Renaissance. L'un après l'autre, les diables grimpent les marches qui conduisent au Paradis. Ils montrent du doigt le fruit défendu et jettent des regards entendus à Ève, comme pour l'inviter à y goûter. Enfin le grand tentateur, Satan, prince des démons, arrive aux portes du Paradis et engage une conversation avec Adam ; mais celui-ci repousse ses assauts. Cette scène ne manque pas d'ailleurs d'un certain comique, car les deux interlocuteurs s'expriment très prudemment, avec des ruses de paysans madrés qui cherchent à se tromper mutuellement dans un marché.

Satan est donc obligé de rentrer dans l'Enfer sans avoir rien fait ; mais après une longue délibération avec ses sujets diaboliques, il retourne au Paradis. Il va chercher maintenant à gagner Ève. Les scènes qui suivent, entre le tentateur et la première femme, appartiennent aux plus célèbres de tout le théâtre du moyen âge. On a remar-

qué avec raison la manière cauteleuse dont Satan essaye d'entraîner Ève à la désobéissance en louant sa beauté et sa sagesse, en même temps qu'il dit du mal d'Adam. Il vante l'excellence du fruit défendu, et Ève a beaucoup de peine à résister. Cependant elle lui dit : « Attends qu'Adam se soit endormi. »

Mais Adam a observé sa conversation avec le diable et il lui en fait des reproches. Au même moment le serpent s'enroule sur le tronc de l'arbre de la science. La machinerie qui produit ce miracle est soigneusement décrite dans les indications de scènes et elle a dû certainement contribuer pour une bonne part au succès du drame d'Adam. Ève approche son oreille de la tête du serpent comme pour l'écouter ; après quoi elle porte résolument la main au fruit et décide aussi Adam à en manger. Toute cette scène est écrite avec une verve et une aisance qui surprennent dans une des œuvres les plus anciennes de la littérature française.

Aussitôt qu'Adam a mordu au fruit, il est pris de honte, il courbe la tête et reconnaît sa faute. Ève et lui disparaissent un moment derrière les draperies, et quand ils se montrent de nouveau, ils ont abandonné leurs riches vêtements et appa-

raissent dans des haillons misérables sur le devant desquels on a naïvement cousu deux feuilles de figuier.

Un chant s'élève de l'église et la figure divine reparaît, mais cette fois ce n'est plus un père bienveillant ; c'est un juge. Il monte dans le Paradis et là ses yeux inquisiteurs découvrent les deux premiers hommes, atterrés de peur, accablés par la conscience de leur péché. Ils sont chassés de l'Eden ; de l'église, — qui, comme on le voit, représente le ciel, la demeure de Dieu, — sort un ange tenant en main une épée dont le flamboiement est indiqué par les lignes sinueuses de la lame. Il se tient en sentinelle à la porte du Paradis.

Adam et Ève commencent ensuite à travailler la terre ; le diable vient semer des mauvaises herbes dans leur champ, et nos deux ancêtres se lamentent sur leur félicité détruite.

Cette partie du drame se termine par la mort d'Adam et d'Ève. Satan, accompagné de quelques diables, sort de sa demeure et les charge de chaînes et de carcans, puis il les pousse dans l'Enfer, à l'entrée duquel d'autres diables leur font accueil en dansant de joie. La gueule de dragon crache une colonne de fumée et à l'intérieur

les démons font un grand vacarme de chaudrons et de casseroles. Encore une fois ils se livrent à diverses gambades et folies sur la scène et parmi les spectateurs.

On sait que d'après l'Écriture la mort d'Adam et d'Ève vient après celle d'Abel. Mais l'auteur l'a transportée avant, pour mieux indiquer la démarcation entre les différentes parties du drame.

La seconde partie représente les sacrifices de Caïn et d'Abel. D'après le scénario, elle débute ainsi :

« Entrée de Caïn et d'Abel. Caïn porte un manteau rouge, Abel un manteau blanc. Chacun d'eux cultive son coin de terre. Après qu'ils se sont reposés quelques instants, Abel parle à son frère sur un ton affectueux. » Cette partie du drame ne nous paraît pas réclamer une analyse détaillée : les événements sont connus par la Bible, et nous avons déjà assez d'exemples de la manière dont l'auteur met en action l'Écriture Sainte.

Cette seconde partie se termine comme la première par l'arrivée des diables, qui transportent dans les Enfers Caïn et Abel. Tel est en effet le sort commun à tous les personnages du drame ; et il est en parfait accord avec la doctrine de

l'Église d'après laquelle tous les hommes de l'Ancien Testament étaient damnés, les méchants pour toujours et les bons jusqu'à la venue du Sauveur.

La troisième et dernière partie n'est autre que l'ancien drame des *Prophètes*. En guise d'introduction, le prêtre lit du haut de la chaire le commencement du vieux sermon sur les prophètes, principalement destiné à réfuter l'opinion des Juifs d'après laquelle Jésus n'était pas le vrai Messie. Puis il fait l'appel des divers prophètes. Ils se présentent chacun à son tour, d'une allure digne, et prononcent leurs prophéties à haute et intelligible voix. Abraham vient en tête ; il est très vieux, sa barbe est longue et il est drapé d'un manteau blanc. Il prend place sur le banc, et après un moment de silence solennel, il dit sa prophétie d'une voix claire. Suit une pause ; puis les diables arrivent et l'emportent suivant le rite ordinaire.

C'est maintenant le tour de Moïse ; il tient dans sa main droite le sceptre et dans sa main gauche les tables de la Loi. Lui aussi est emmené par les démons, comme tous les prophètes qui vont suivre.

Après lui vient Aaron, revêtu de la toge épiscopale ; le sceptre qu'il tient dans la main est couvert de fruits et de fleurs. Puis c'est David,

orné des emblèmes de la puissance royale. Il est suivi par Salomon, costumé comme David, mais plus jeune. Après quoi Balaam fait son entrée sur son âne. Il est vieux et habillé d'un manteau. Puis viennent : Daniel, jeune, mais vêtu comme un vieillard; Habacuc, Jérémie; puis Isaïe, celui qui a eu la vision la plus claire du Messie. Il est enveloppé d'un manteau et tient à la main un grand livre.

Il y a maintenant de l'animation dans la Synagogue, qui, comme nous le savons, siège à côté des Prophètes. Un Juif se lève et commence à discuter avec Isaïe, mais celui-ci ne tarde pas à le réduire au silence. Isaïe est remplacé par Nabuchodonosor, le dernier de la série des prophètes. Il est vraisemblable que le drame se terminait ensuite par un sermon.

Comme nous l'avons déjà indiqué, l'unité dramatique de ce mystère n'est pas très forte. Il se compose de trois parties distinctes, dans lesquelles apparaissent des personnages différents. Cependant ces parties distinctes sont unies par une idée théologique, l'idée centrale qui devait finir par grouper autour d'elle tous les drames relatifs à l'Ancien Testament : c'est que tous les person-

nages de l'Ancienne Loi sont des précurseurs du Christ. Par Adam le péché fait son entrée dans le monde ; par le Christ il est pardonné. Abel est la première victime du péché, et ainsi de suite.

Il se peut que nous ayons donné des proportions un peu trop grandes à cette analyse de la représentation d'Adam. Mais il est assez rare que nous soyons à même, sans recourir à des reconstructions conjecturales, simplement en nous aidant des indications scéniques données par l'auteur, de nous faire une idée claire et précise de la représentation d'un drame déterminé. Nous rencontrerons par la suite beaucoup de drames intéressants à divers points de vue ; nous verrons comment le théâtre s'affranchit de plus en plus du texte biblique, comment il descend à la représentation des choses journalières et nous donne ainsi un tableau fidèle de la vie bourgeoise à cette époque. Mais nous trouverons rarement des œuvres qui dépassent le vieux drame normand en force concise, en charme naïf et jeune.

Il y a sans doute dans ces drames religieux bien des choses qui peuvent nous paraître enfantines et même ridicules. Mais si nous voulons être justes, nous ne devons pas les juger en modernes ; nous

devons essayer de nous replacer dans l'état d'esprit du public du moyen âge. Celui-ci n'avait pas autant d'occasions que le public moderne de se procurer des distractions intellectuelles. Les récits de la Bible et les légendes des saints formaient toute sa nourriture morale, et encore n'y avait-il qu'une minorité d'hommes instruits, de clercs, qui pût s'approprier ces trésors par la lecture. Les mystères étaient un des moyens par lesquels les enseignements de la religion pénétraient dans les masses populaires. Le théâtre du moyen âge était une sorte de *Biblia pauperum*, une bible avec images pour les pauvres d'esprit. Aussi on comprend l'enthousiasme qu'il excitait dans le peuple tout entier.

Avec quelle impatience l'ouvrier attendait le jour du repos ! Dans quel état de recueillement religieux la messe et les cantiques jetaient déjà son âme ! Et, après cette préparation, avec quelle attention, quelle curiosité enfantine il suivait la représentation dramatique qui mettait sous ses yeux, de la façon la plus vivante et la plus sensible, les événements de l'Écriture sainte ! Pour nous faire une idée de l'émotion dont il était rempli, pour nous figurer son âme à ce moment, rappelons-nous

l'effet que faisaient sur nous les récits de la Bible ou les vies des Saints lorsque nous les lisions ou que notre mère nous les lisait dans notre première enfance. Rappelons-nous l'impression solennelle et grave que produisaient ces mots souvent difficiles à comprendre, et avec quelle curiosité, quelle avidité notre œil fixait les images, d'ordinaire médiocres, qui illustraient le texte mystérieux.

Nous avons conservé un autre drame qui date à peu près de la même époque que celui d'Adam et qui a pour sujet la *Résurrection du Christ.* De même que le drame d'Adam est un développement de celui des Prophètes, de même celui de la Résurrection est apparenté aux drames liturgiques du jour de Pâques. Mais ce n'est qu'un fragment. Les morceaux que nous possédons représentent Joseph d'Arimathie allant trouver Pilate et lui demandant de lui livrer le corps du Sauveur. Pilate envoie alors quelques hommes d'armes au Golgotha pour voir si vraiment Jésus a rendu l'âme. Ils rencontrent en chemin un aveugle, lequel n'est autre que ce Longin si célèbre dans les légendes du moyen âge. Ils essayent de le décider, moyennant rétribution, à enfoncer une lance dans la poitrine du Sauveur pour s'assurer qu'il est bien

mort. Longin finit par accepter le marché, et le sang qui jaillit de la plaie inonde ses mains. Il en humecte ses yeux et recouvre ainsi la vue. La dernière partie qui nous ait été conservée montre Nicodème partant pour enterrer le Christ. Quant au reste, il a été perdu.

Au point de vue technique, ce fragment est d'un grand intérêt. En effet les événements y sont non seulement présentés sous forme de dialogue, mais encore racontés à la manière épique. En d'autres termes la représentation dramatique est régulièrement interrompue par un récit qui résume la situation précédente ou suivante. Par exemple Pilate commande : « Soldats, levez-vous ; allez à l'endroit où le Christ est crucifié, et voyez s'il est mort. » Ces paroles sont suivies de quelques vers narratifs dont voici le contenu : Alors les soldats se levèrent et allèrent au Golgotha ; ils tenaient leurs lances dans leurs mains. Sur le chemin ils rencontrèrent Longin et lui dirent..., et ici le dialogue reprend.

Ce procédé est très curieux : ainsi les mêmes événements sont interprétés pour le public de deux manières différentes. Mais en fait nous avons déjà vu quelque chose d'analogue dans les drames pré-

cédents. Dans celui des Prophètes paraissait un prêtre qui, après un préambule, appelait successivement les divers prophètes. Dans la représentation d'Adam on avait dressé sous le portail de l'église une petite chaire qui faisait partie des accessoires de la scène et d'où le « meneur du jeu » introduisait le drame en lisant dans le livre de Moïse les événements immédiatement antérieurs au péché d'Adam, et intercalait encore d'autres lectures au cours de la représentation. Considéré historiquement, ce récit sur Longin n'est pas autre chose qu'une survivance de la « lectio », de cette lecture du texte biblique qui précédait ou accompagnait la représentation de tout drame liturgique.

Mais le drame du moyen âge a toujours plus ou moins conservé cette allure semi-narrative. Ce fait nous montre combien la forme dramatique était encore incomplète dans ces mystères. On ne savait pas encore l'art de condenser dans une action purement dramatique les événements contenus dans le récit d'où l'on tirait le sujet de la pièce. La mise en scène elle-même était encore si peu claire et si peu expressive que le spectateur avait souvent besoin qu'on lui expliquât où l'action se passait à tel moment donné. C'est pourquoi le

drame admit, à côté du dialogue, une partie descriptive et narrative. Il est vrai que le « lecteur » disparaît des drames plus modernes, mais le « messager » par exemple joue en partie le même rôle. Il relie ensemble par des récits et des explications de toutes sortes les diverses situations de la pièce. Le drame du moyen âge conserve ainsi son caractère à la fois épique et dramatique.

On vient de voir comment un drame liturgique en latin est né en connexion avec le service divin, ou plus exactement avec une espèce particulière de chœurs alternés. Ces offices furent si goûtés des fidèles que bientôt tous les textes bibliques des fêtes principales furent illustrés et commentés par une petite représentation de ce genre. Mais peu à peu les drames liturgiques arrivèrent à prendre tant d'importance et à s'entourer d'un tel appareil que l'église ne put plus les contenir dans ses murs. Dès lors le drame chrétien franchit le seuil du sanctuaire pour devenir le bien de tous. On l'écrit en langue vulgaire et on l'entremêle de scènes comiques. Nous avons observé le point de départ de tout le développement des *mystères* dans la Représentation d'Adam et dans le drame de la Résurrection, où la technique du

théâtre médiéval apparaît déjà toute formée. Le développement qu'il nous reste maintenant à examiner va se borner en fait à l'introduction de sujets nouveaux par lesquels le drame perdra graduellement son caractère exclusivement religieux.

CHAPITRE II

LES MIRACLES

A côté du drame biblique ou mystère nous voyons apparaître de bonne heure le *miracle*, représentant, comme le nom l'indique, un miracle accompli par un saint ou par une des puissances célestes (Dieu ou la Vierge Marie). Cette forme de drame a elle aussi ses origines dans la célébration du culte, bien qu'elle ne provienne pas de l'office des fêtes ordinaires. On célébrait la mémoire des saints dans l'Église chrétienne, et au lieu de l'Évangile et de l'Épître, on lisait lors de ces anniversaires des parties plus ou moins étendues de la vie des saints et avant tout les miracles qu'ils avaient accomplis. De même on chantait en leur honneur des répons et des antiennes.

C'est de cet office des saints que sortirent les premiers miracles, écrits en latin comme les drames

liturgiques. Ils étaient représentés soit en même temps que l'office (tel a été certainement le cas par exemple pour un drame, conservé jusqu'à nous, sur la conversion de saint Paul), soit plus souvent encore le soir qui précédait la fête, comme il ressort de plusieurs textes.

Cette dernière circonstance est importante à noter, car elle nous explique l'allure émancipée qu'ont souvent les petits drames en question. Le jour même de la fête, c'était l'Église qui célébrait la mémoire de tel ou tel de ses saints et naturellement elle ne permettait rien qui ne fût d'accord avec la solennité du sujet. Mais le soir précédent le peuple était abandonné à lui-même et il usait souvent de sa liberté pour représenter à sa façon la vie du saint. Le ton était alors volontiers plaisant et le drame peu édifiant.

Déjà plusieurs des plus anciens miracles que nous possédions témoignent des grandes libertés que l'on prenait dans le choix des sujets et dans la manière de les traiter. Le personnage principal y est saint Nicolas, l'un des saints les plus populaires du moyen âge, le patron de la jeunesse... et des voleurs. Dans leur forme ces drames sont purement ecclésiastiques et écrits en latin, mais on

y traite le saint si familièrement qu'il faut les considérer bien plutôt comme des parodies du drame liturgique. Il est dit expressément dans l'un d'eux qu'il a été représenté *le soir* avant le jour de la Saint-Nicolas (6 décembre), lequel inaugurait le joyeux temps des fêtes de Noël; et ces miracles ont dû certainement être joués par des diacres dans quelque école de couvent ou par de jeunes clercs, dont Nicolas était le saint patron[1].

L'un de ces drames nous montre aussi comment le saint sauva trois jeunes clercs. Ces trois jeunes gens étaient entrés un soir dans une chaumière, dont le propriétaire, un homme âgé, leur avait donné hospitalité pour la nuit. Mais pendant leur sommeil ils sont assassinés par le vieillard, qui s'empare de leur argent. Aussitôt après le crime, entre un nouvel hôte, auquel l'hospitalité est également accordée : c'est saint Nicolas. Il demande de quoi manger. « Je n'ai pas de viande fraîche à la maison », répond le vieux. « Tu mens », riposte le saint, « ne viens-tu pas de tuer trois

[1] Dans les couvents on lisait au réfectoire, pendant les repas en commun, des légendes destinées à la fois à édifier et à récréer; et il n'est pas impossible qu'à ces occasions on ait aussi joué, pour changer, certaines de ces légendes dramatisées.

jeunes clercs ? » Le meurtrier et sa femme sont saisis de terreur et tombent aux pieds du saint en demandant grâce. Nicolas ressuscite alors les trois clercs.

Dans un autre miracle du même cycle, il est raconté comment un père qui avait trois filles se trouva amené par la misère à accepter la proposition que lui fit l'aînée de se livrer au déshonneur pour soutenir la famille. Mais saint Nicolas veille sur la jeune fille et jette dans la maison une bourse qui lui permet de se marier. Le même miracle se renouvelle deux fois encore pour les deux autres filles, et, à la fin de ce petit drame, le père reconnaissant tombe en prière aux pieds du saint.

Un trait qui n'est pas le moins étonnant dans la légende de ce brave saint, c'est qu'il est à la fois le patron des voleurs et un gardien excellent pour les trésors. Il apparaît avec cette particularité dans un troisième drame, dont le ton est particulièrement burlesque.

Un Juif (ou, dans une autre version, un Barbare) possède une statue du saint devant laquelle il fait tous les jours ses dévotions. Un jour il part pour la campagne, laissant les portes de sa maison ouvertes et préposant la statue à la garde de ses trésors. Mais des voleurs profitent de l'occasion qui

leur est offerte et pillent la maison du Juif. Celui-ci à son retour passe sa colère sur le saint et lui donne des coups de fouet. Nicolas se met aussitôt à la recherche des voleurs et leur commande de rapporter sans retard leur butin. Le Juif reconnaît alors qu'il a méconnu la bonté du saint ; il se convertit et entonne une hymne en l'honneur de saint Nicolas.

L'apparition du « miracle » a une importance très grande pour le développement postérieur du théâtre médiéval. Il en résulta plus de liberté dans la manière de traiter les données religieuses, et plus de variété dans le choix des sujets. On ne se sentit plus lié aux seuls récits de la Bible et on put puiser dans le riche trésor des légendes. Et le contenu de ces légendes était souvent peu religieux. Plusieurs d'entre elles sont seulement des remaniements chrétiens de récits orientaux ou de romans grecs, et le passé peu édifiant du saint est souvent dépeint tout aussi copieusement que sa conversion finale. Le miracle réserve donc une grande place aux situations comiques ou réalistes, et c'est avec lui que le drame devient populaire au sens propre du mot.

On a vu plus haut que déjà le drame d'Adam

était trop considérable pour pouvoir se représenter à l'intérieur de l'église et que par suite on l'avait transporté sur la place du parvis; telle fut désormais la règle : on jouait soit en plein air soit dans une salle de réunion, mais rarement ou jamais dans l'église. De même la composition et la représentation des drames cessèrent d'être confiées exclusivement au clergé; c'étaient d'ordinaire des bourgeois de la ville qui organisaient ces représentations.

Au début le clergé et la noblesse détenaient tout le pouvoir dans la société du moyen âge, et c'étaient par conséquent ces deux classes qui donnaient son caractère à la littérature : celle-ci comprenait d'une part des légendes religieuses et des œuvres d'édification, d'autre part des romans et poèmes de chevalerie. Mais vers la fin du XIIe siècle, à côté de ces deux classes sociales, une troisième commence à lever la tête : c'est celle des bourgeois des villes. Pris séparément, ces bourgeois sont faibles et sans droits; leur force réside seulement dans leur cohésion, dans leur esprit de solidarité; aussi les voyons-nous former de tous côtés des associations pour les buts les plus divers. C'est l'époque où apparaissent des unions commerciales

et des corporations industrielles; pour le plaisir commun et pour le délassement de l'esprit on fonde des sociétés littéraires, qui portent les noms de *puys* ou de *confréries*. Les puys étaient exclusivement littéraires, c'étaient des espèces d'académies qui organisaient des concours entre les auteurs; les concurrents heureux étaient couronnés par une commission dont le président portait le titre de *prince du puy*. Quant aux *confréries*, dont l'âge d'or se place aux XIVe et XVe siècles, elles ressemblaient à des cercles ou ghildes de métiers; c'étaient des associations ayant aussi un but pratique.

Le caractère des puys a beaucoup varié. Lorsqu'ils apparaissent pour la première fois, ce sont pour ainsi dire des cercles pieux et philanthropiques; tel était certainement le plus ancien cercle de ce genre que nous connaissions et qui se donnait l'appellation significative de *Societas duodecim apostolorum*. Sur ces douze membres, neuf au moins étaient des prêtres. L'occupation principale de semblables sociétés consistait à célébrer la Vierge Marie, et les poésies qu'on y couronnait avaient un caractère exclusivement religieux. Sans doute on en vint à conserver ce ton plus par tradition que par sentiment religieux actif; mais il

se maintint en tous cas fort longtemps dans beaucoup de sociétés, et les miracles de Notre-Dame, écrits pour un de ces « puys », sont de la seconde moitié du XIVe siècle.

En revanche d'autres académies prirent un caractère plus profane. Ce fut le cas pour le célèbre puy d'Arras. La capitale de l'Artois a été célèbre au moyen âge pour sa richesse et son activité industrielle. On y fabriquait ces tapisseries précieuses qui ornaient ensuite les palais des princes et qui jouissent encore d'un renom mérité. Tout nous indique que dans cette ville on menait une vie joyeuse et légère. C'est pour le puy d'Arras qu'Adam de la Halle écrivit ses pièces spirituelles et gracieuses ; et cette académie était si connue pour son enjouement, son raffinement littéraire, que sa gloire parvenait jusqu'aux cieux, du moins s'il faut en croire un trouvère de ce temps. C'est en effet à Arras que Dieu lui-même, s'ennuyant dans le ciel, descendit un jour pour écouter et apprendre de joyeuses chansons.

On trouvait de ces sociétés de bourgeois par toute la France. D'ordinaire elles se plaçaient sous le patronage de la Vierge ou de quelque saint, et la fête du patron ou de la patronne se célébrait en

grande pompe, notamment par la représentation d'une pièce dramatique. De la sorte ces corporations sont arrivées à jouer un grand rôle dans l'histoire du théâtre, et c'est justement dans des sociétés de ce genre que furent joués les drames dont nous allons maintenant nous occuper.

Le *Jeu de saint Nicolas* de Jean Bodel est le plus ancien miracle en français que nous possédions.

Jean Bodel était né à Arras, où il vivait au milieu du XIIIe siècle. Il était donc le contemporain d'Adam de la Halle, dont il sera parlé plus longuement ici, et ces deux auteurs se ressemblent beaucoup pour la technique comme pour la tournure d'esprit. Outre le *Jeu de saint Nicolas*, Jean Bodel a encore écrit un poème épique sur les luttes de Charlemagne contre les Saxons, plus quelques poésies lyriques. Il était sur le point de partir pour la croisade (en 1248, comme l'a montré M. Guy) quand il fut atteint d'un des malheurs les plus terribles qui pussent frapper un homme au moyen âge : il devint lépreux. Être lépreux, cela revenait à être retranché de la société des humains. Nous avons conservé de lui une poésie touchante où il prend congé de ses amis et de sa ville natale avant

de se retirer dans la solitude pour y attendre la mort.

Nous retrouvons dans le drame de Jean Bodel la même légende que nous avons déjà vue traitée dans un des miracles latins relatifs à saint Nicolas. Mais pour Jean Bodel la légende n'a pas joué un grand rôle. Il la traite presque en plaisanterie, et elle n'est en fait que le lien assez vague qui relie les deux mondes différents où le poète voulait nous introduire : d'une part la Croisade et les luttes avec les Musulmans, et d'autre part la société débauchée d'une bande de voleurs.

Le ton est entièrement différent suivant que nous passons d'un milieu à l'autre ; dans les scènes de croisade il est pathétique et si élevé qu'on a pu comparer à une scène de Corneille l'épisode où un jeune chrétien, « nouveau chevalier », exprime l'ardeur qui l'anime pour la guerre sainte. Par contre l'autre partie, où l'auteur nous introduit dans une taverne flamande et fait parler ses personnages en argot, se compose de tableaux humoristiques tirés de la vie réelle.

L'action se passe théoriquement en Orient ; mais le moyen âge ne s'inquiétait pas comme nous de couleur locale et n'avait que des idées très vagues

et très fausses sur les mœurs et les caractères des différents peuples. Il ne faut donc pas s'attendre à trouver dans l'œuvre de Bodel une peinture de la vie musulmane. Le seul vestige de couleur locale qu'on y rencontre, c'est un courrier monté sur un chameau ! D'ailleurs cette monture exotique n'empêche pas le dit courrier de s'arrêter devant une auberge flamande et d'y goûter le vin que le tavernier recommande en criant de toutes ses forces.

Voici quelle est l'action de ce drame. Une armée de croisés a fait invasion dans le pays d'un roi mahométan. Celui-ci consulte son dieu Tervagan sur l'issue de la guerre. Il dit à l'idole : « Si je dois gagner, ris ; et si je dois perdre, pleure. » Tervagan rit et pleure à la fois, et le sage conseiller du roi en conclut que son maître sera d'abord vainqueur, puis se convertira au christianisme.

Cependant le roi se prépare à la lutte ; et c'est ce que font aussi les chrétiens, dans les rangs desquels l'auteur nous transporte maintenant. Un ange descend du ciel et les exhorte au combat.

Les deux armées se rencontrent et tous les chrétiens sont tués par les Sarrasins. Un seul échappe au massacre, et on le trouve sur le champ de

bataille priant devant une statue de bois, la statue de saint Nicolas. On le conduit devant le roi, qui lui demande pourquoi il s'agenouillait ainsi devant l'image. Le chrétien expose alors toutes les vertus merveilleuses de saint Nicolas, et il insiste spécialement sur ses qualités comme gardien des trésors à lui confiés. Ce récit intéresse le roi, et l'envie lui prend d'essayer la puissance surnaturelle de la statue. Il ordonne que toutes les portes de son trésor soient laissées ouvertes et qu'on place le saint sur un des coffres pleins d'or. Un héraut proclame dans toute la ville qu'aucun verrou ne garde plus le trésor royal et que tous sont invités à voler.

Cette nouvelle est entendue par trois voleurs fieffés, qui, mis en belle humeur par l'aubaine qu'ils espèrent, se rendent à une taverne où ils se mettent à jouer et à boire. Pour ce qui est de payer l'aubergiste, ils n'ont aucune crainte à ce sujet : ne s'agit-il pas seulement d'aller puiser aux coffres royaux? A force de boire et de s'enivrer, ils se prennent de querelle ; l'aubergiste intervient, les sépare et réclame son paiement. Ils lui répondent sans vergogne qu'ils n'ont pas d'argent ; mais ils l'invitent à partager les richesses qu'ils ont justement l'intention d'aller chercher dans le

trésor du roi. Ils partent en effet pour cette expédition, non sans avoir au préalable prié Dieu très dévotement de vouloir bien les ramener sains et saufs à la taverne. Or l'expédition réussit bien, et ils reviennent chargés de butin. Ils continuent encore quelque temps leur orgie bachique, jusqu'à ce qu'enfin l'hôte, voyant qu'ils recommencent à se quereller, s'interpose et les envoie se coucher.

Mais pendant ce temps le vol a été découvert, et le roi rendu furieux ordonne qu'on mette à mort le chrétien qui l'a berné par ses contes sur les vertus miraculeuses de saint Nicolas. Le bourreau est appelé ; il promet de tourmenter le coupable dans toutes les règles de l'art : « Je le laisserai vivre deux jours, agonisant, » dit-il au roi avec une satisfaction sauvage. Ce féroce bourreau répond d'ailleurs au nom pacifique de Durand. Cependant on accorde au prisonnier un répit jusqu'au lendemain. Un ange lui apparaît dans son cachot et l'exhorte à prier avec ardeur et à prendre courage.

Et en effet il est grand temps que le saint intervienne. Il se décide enfin. Il descend brusquement parmi les voleurs, les éveille de sa voix tonnante et leur ordonne de rapporter immédiatement le trésor

qu'ils ont pris. Peut-être pour se faire mieux comprendre d'eux, ou peut-être aussi en sa qualité de patron des voleurs, Nicolas parle leur argot. Les voleurs sont effrayés pour de bon ; ils restituent le trésor, que le roi retrouve doublé. On délivre le prisonnier, et la double prophétie de Tervagan, que le sage sénéchal avait interprétée, se trouve accomplie : le roi et tout son peuple se convertissent au christianisme.

Ainsi, dans le plus ancien miracle en langue française, nous avons déjà un parfait exemple de ce mélange de pathétique et de comique, de cette alternance des scènes sérieuses et des scènes plaisantes, qui est si caractéristique du théâtre médiéval. Ce système a eu une grande importance dans l'histoire du drame : il est encore appliqué par Shakespeare, qui met Falstaff à côté d'Henri IV et le fou à côté du roi Lear, et on sait qu'il a constitué un des principaux articles du programme romantique.

Un autre drame du XIIIe siècle nous présente le plus ancien miracle où apparaisse la Vierge Marie. Le *miracle de Théophile*, — tel est son titre, — a été composé par un des trouvères les plus célèbres et les plus originaux du moyen âge, Ru-

tebeuf, qui vivait au temps du roi saint Louis.

L'esprit satirique domine chez lui. Personne n'a attaqué avec autant de verve et d'âpreté les vices des prêtres et des ordres religieux, et on sait pourtant que le moyen âge est riche en satires mordantes contre le clergé. Il est aussi un des rares écrivains de ce temps qui ait exprimé une sympathie vraiment profonde pour le paria de la société du moyen âge, pour le pauvre *villain*, et il l'a fait avec une amertume pénétrante. Ainsi il dit dans un fabliau que le royaume des cieux n'est pas fait pour les pauvres ; et c'est très juste, ajoute-t-il, car ces malheureux ne peuvent pas vivre à côté du roi du ciel. L'enfer leur est destiné ; mais par suite d'une aventure bizarre arrivée récemment, il semble qu'ils ne puissent pas non plus y être admis. Et alors le poète raconte comment Satan, ayant appris qu'un vilain était sur son lit de mort, dépêcha un jour vers lui un diable pour s'emparer de son âme. Mais ce diable était jeune et inexpérimenté... et ce ne fut pas précisément l'âme du vilain qu'il emporta dans son sac. Quand le diablotin revint en Enfer avec son étrange paquet, Satan trouva cette âme si puante et si répugnante qu'il la rejeta dans l'espace, et il fut décidé par les démons

en chapitre solennel que jamais vilain ne serait admis désormais à franchir le seuil de l'Enfer. « Et, conclut Rutebeuf, malheureux sur la terre, bannis du Paradis, refusés par l'Enfer, où donc les pauvres vilains trouveront-ils une place? »

Avec cette tournure d'esprit, Rutebeuf n'était guère le poète qu'il fallait pour écrire un drame religieux. Il est vraisemblable aussi qu'il y a été amené seulement par les circonstances. Rutebeuf aimait les dés et cette passion le mettait dans de perpétuels embarras d'argent. Quelque puy, dont Théophile était le patron, lui commanda une pièce; et notre poète accepta la tâche plus par besoin d'argent que par intérêt véritable pour son sujet : c'est pourquoi ce drame, écrit sur un ton très édifiant, produit une impression de sécheresse et de maigreur.

L'histoire de Théophile est venue de l'Orient, comme tant d'autres légendes et contes du moyen âge. D'après cette histoire, Théophile aurait été, au VIe siècle, prêtre et aumônier ou vidame (vice dominus) de l'évêque de Cilicie. Celui-ci étant mort, Théophile fut désigné à l'unanimité pour être son successeur, mais son humilité lui interdit d'accepter une charge aussi élevée. Il conserva donc

son ancien emploi, mais des jaloux le calomnièrent auprès du nouvel évêque, et il fut destitué. Dans sa colère et son désespoir, il s'adressa à un magicien juif du nom de Salatin, lequel « pouvait converser avec le diable quand il le voulait ». Salatin le mit en relation avec Satan, qui lui promit que sa charge lui serait rendue s'il se déclarait son vassal par contrat en bonne forme. Après quelques hésitations, Théophile accepta le marché : il renia Dieu et recouvra sa place. Pendant sept années il servit Satan et fut un méchant homme. Mais enfin le désespoir s'empara de son âme, il se repentit et implora le secours de la Vierge Marie pour l'aider à faire son salut. Après avoir d'abord rejeté ses prières, la Vierge eut pitié de ce pécheur repentant et arracha de force au démon le fatal contrat; Théophile confessa publiquement son crime devant l'évêque et reçut sa grâce. Le drame se termine sur cette scène de pardon, mais la légende ajoute qu'aussitôt après s'être confessé et avoir reçu la communion, il fut atteint d'une maladie grave et mourut dans la chapelle de la Vierge, où il s'était rendu pour remercier celle-ci de la délivrance de son âme.

Cette légende a été très populaire au moyen

âge ; on la racontait en vers comme en prose, on la sculptait sur les portes des cathédrales et on en représentait les scènes principales sur les vitraux de beaucoup d'églises. Il semble que ce soient surtout les représentations plastiques de la légende qui aient inspiré Rutebeuf quand il composait son drame. Il s'est contenté lui aussi de nous donner une série de scènes principales et il a négligé des intermédiaires indispensables pour l'intelligence du sujet. Cependant la légende était si bien connue de tous qu'il a pu procéder ainsi sans danger. Sa pièce se laisse donc diviser en tableaux bien distincts dont chacun semble la mise en scène d'un sujet de vitrail : *Ici Théophile va trouver Salatin, qui pouvait converser avec le diable quand il le voulait... Théophile s'adresse au diable et il a grand peur, et le diable lui parle et dit... Ici Théophile se repent, va à la chapelle de la Vierge Marie et prie..., etc.*

Chacune de ces scènes est choisie avec intelligence et écrite avec vivacité ; mais l'ensemble n'est guère dramatique.

Nous venons de voir comment le miracle a admis dès son apparition des scènes toutes profanes à côté des scènes religieuses. A mesure que le genre se

développe, les éléments religieux et surnaturels disparaissent peu à peu, et finalement le miracle se transforme en un drame d'aventures purement profane.

Nulle part cette évolution n'est plus facile à saisir que dans cette collection de quarante drames que nous a conservés le beau *manuscrit Cangé* et qui datent de la dernière moitié du XIV[e] siècle. *Les Miracles de Notre-Dame* sont peut-être le monument le plus imposant et le plus intéressant que le théâtre du moyen âge nous ait légué. Quel est leur pays d'origine, c'est ce qu'il n'est pas facile de déterminer, car la langue est presque dépourvue de caractères dialectaux. L'opinion la plus vraisemblable est qu'ils ont été composés dans la Champagne ou dans l'Ile-de-France.

Ils paraissent avoir été tous écrits pour la même société ; c'est ce qu'on peut conclure de leurs ressemblances à la fois externes et internes. Plusieurs d'entre eux sont suivis d'un sermon et d'un ou ordinairement de deux *serventoys* (poésies de concours), dont l'un est qualifié de *couronné* et l'autre d'*estrivé* (admis à combattre ou à concourir). Leur métrique est la même : des octosyllabes au rythme monotone et doucement berceur, en accord intime

avec le sujet d'une élévation soutenue et rarement égayé par une scène comique. Il se peut cependant qu'il y ait eu pendant les pauses des intermèdes musicaux ou comiques : quelques drames du moins renferment des allusions à ce fait.

Ces quarante drames se ressemblent aussi par leur contexture, bien qu'on puisse observer certaines nuances assez intéressantes. Il y a dans tous une apparition de la Vierge qui se produit en général de la même façon : la sainte, — parfois en compagnie de Dieu, et précédée de deux ou plusieurs anges qui chantent un rondeau, — descend sur la scène, pour remonter ensuite au ciel quand on entonne le reste du rondeau.

Comme ces miracles sont extrêmement avares d'indications de scènes, il est impossible de dire avec exactitude comment ils étaient représentés. Mais il ressort du contenu même des drames que leur mise en scène a dû être fort compliquée. L'action se passe dans beaucoup d'endroits différents, ce qui exigeait sans doute beaucoup de « mansions. » Il y en a une qui ne manque jamais, savoir le Paradis. Il était placé au-dessus d'une des nombreuses *mansions* qui bordaient les murs de la scène. Sur le Paradis, dans une gloire étince-

lante de dorures, se dressait un trône entouré de plantes et de fleurs. C'est là que la Vierge Marie siégeait pendant toute la représentation, visible pour tous et gardée par des anges vêtus de blanc. Les spectateurs attendaient, frémissants d'impatience, le moment solennel où le héros ou l'héroïne étaient parvenus au comble du malheur et mettaient leur dernier espoir dans une prière à la Vierge. Alors Marie faisait un signe aux anges qui composaient sa garde d'honneur. Ils prenaient leurs instruments à cordes et entonnaient un chant à la gloire de la Reine du Ciel; et, aux sons de leur suave musique, Elle descendait sur la scène pour consoler, punir, avertir, et finalement pour sauver ses protégés.

Les machines devaient être également très variées et très compliquées. Dans ces miracles on torture des martyrs, on brûle sur des bûchers, on expose de jeunes femmes sur un bateau en pleine mer, on remet des mains coupées, etc... : toutes choses qui supposent un matériel considérable. D'autre part il faut remarquer que la plupart de ces *feintises* se reproduisent dans les différents drames, de sorte que les mêmes machines et accessoires y trouvaient leur emploi : et c'est là un indice à

ajouter à ceux qui nous font penser que ces drames étaient écrits pour la même confrérie et destinés à la même scène.

Cette collection ne contient pas de pièce profane à proprement parler. Car tant que le Ciel et l'Enfer sont, comme dans ces drames, toujours en scène et se mêlent intimement à la marche de l'action, il ne saurait être question de drame purement profane. Et pourtant aucun groupe d'œuvres dramatiques du moyen âge ne nous donne une idée aussi nette de la façon dont le théâtre, religieux à l'origine, s'est sécularisé au cours des temps. Ces quarante miracles, malgré leur uniformité générale, nous présentent, quand on les examine de plus près, une grande variété de types, depuis les formes primitives jusqu'à des types qui en fait ne sont autre chose que des drames profanes déguisés.

Dans les plus anciens miracles de la Vierge, l'apparition des diables a été sans aucun doute un élément tout aussi nécessaire que l'intervention de Marie : le vrai conflit dramatique consistait dans la lutte entre le ciel et l'enfer, et, au milieu de cette antithèse, l'homme apparaissait, entraîné au péché, se repentant, implorant la Vierge et obtenant enfin le pardon. Le *Miracle de Théophile*, de

Rutebeuf, nous montre déjà ce type complètement formé. Dans le groupe dont nous parlons, le même type est représenté par plusieurs miracles, entre autres par celui de l'*Enfant donné au diable*, pièce qui doit être rangée parmi les plus anciennes du groupe. En voici le sujet :

Une femme a promis à la Vierge Marie de se maintenir en état de chasteté; mais son mari se laisse entraîner par Satan à lui faire rompre ce vœu. Dans le dépit et la confusion qu'elle éprouve, elle voue à Satan l'enfant qui doit naître d'elle. A peine est-il né que deux démons se présentent en effet pour l'emporter. Sur les prières de la mère, ils consentent cependant à attendre sept années, mais à la condition qu'elle ne fera pas baptiser l'enfant pendant ce temps. La mère désespérée implore alors le secours de la sainte Vierge et obtient d'elle la promesse de l'aider quoi qu'il puisse arriver.

Les sept années écoulées, les diables se présentent de nouveau; mais, pas méchants au fond, et d'ailleurs sûrs de leur droit, ils se laissent attendrir une seconde fois et promettent d'attendre huit ans encore. Le petit garçon continue à grandir sans baptême, n'ayant d'autre nom que celui de

beau fils; comme beaucoup de ces enfants du diable, il se distingue par un développement précoce; lorsqu'il a atteint l'âge de quatorze ans, ses parents l'avertissent du danger qui le menace. Sa résolution est bientôt prise : il va trouver le pape pour lui demander aide et assistance. Mais le pape ne peut rien dans la circonstance et l'envoie à un pieux ermite, lequel le renvoie à un autre ermite, et enfin on l'adresse à un troisième, le plus pieux de tous, et qui est justement celui que la Vierge Marie a désigné pour être l'instrument du salut de l'enfant maudit. Comme dans toutes ces histoires, le salut arrive juste à la dernière minute : le temps prescrit est écoulé, et les diables sont déjà là pour emporter l'enfant, lorsque la sainte Vierge accompagnée de ses anges descend pour le protéger. Cependant les diables sont dans leur droit; ils ont suivant leur habitude prudente, obtenu de la mère un contrat régulier; c'est pourquoi l'affaire doit être soumise à la décision définitive de Dieu. Suit alors une véritable séance de tribunal qui se déroule dans le ciel et où Dieu, non sans une certaine subtilité de chicaneur, tranche la question en faveur de la Vierge. Les diables s'éloignent en murmurant : « Jésus, disent-ils, n'ose rien faire

sans la permission de sa mère. Si lui faisoit rien de contraire il seroit batuz au retour. »

On voit donc ici, comme dans *Théophile*, comment un homme livré à Satan par un pacte est sauvé grâce à l'intervention de la Vierge. Tout ce que l'homme a à faire, c'est de se repentir et d'implorer la mère de Dieu dans des prières ferventes.

Un autre drame où la puissance du diable se manifeste d'une manière vraiment effrayante, est le miracle de *Saint Jean le Paulu* (c'est-à-dire le Velu). Saint Jean vit en ermite dans les profondeurs d'une forêt. Il reçoit un jour la visite d'un étrange personnage qui veut s'attacher à sa personne en qualité de valet. Il s'appelle Huet, mais en réalité c'est Satan lui-même, qui a déjà essayé plusieurs fois de tenter l'ermite, sans résultat. Saint Jean lui permet de demeurer chez lui.

Un jour le roi entre dans la forêt pour y chasser, accompagné de sa fille. En poursuivant un cerf, celle-ci s'écarte des chasseurs et s'égare. Longtemps elle erre de tous les côtés, si bien qu'enfin elle aperçoit une lumière provenant d'une cabane : c'est la demeure de l'ermite. Huet vient ouvrir à l'égarée. Il suggère aussitôt à son maître l'idée de violenter la princesse et de la jeter ensuite dans

un puits profond pour cacher toute trace du crime. A peine ce forfait est-il accompli que Huet pousse un horrible cri de triomphe, et reprend sa figure réelle; et l'ermite peut voir Satan disparaître en ricanant parmi les arbres.

Saint Jean est dévoré de remords ; il tombe aux pieds de la Vierge en implorant son pardon et s'inflige à lui-même une pénitence terrible : à partir de ce jour il vivra dans le bois, sans abri, sans vêtements, marchant sur ses mains et sur ses pieds, comme une bête. Sept années s'écoulent ainsi.

Alors le roi revient dans les mêmes parages, suivi de ses chasseurs. Ceux-ci lèvent une bête étrange, velue, telle qu'ils n'en ont jamais vu : c'est l'ermite qui marche à quatre pattes et dont la peau s'est couverte d'une toison abondante. On le prend sans difficulté et on le conduit au roi. Au même moment vient à passer un cortège joyeux, précédé de musique, qui se dirige vers le couvent voisin pour y faire baptiser un nouveau-né. Lorsque l'enfant aperçoit l'ermite, il se met à parler miraculeusement et l'invite, au nom de Dieu, à lui donner le baptême. Le roi est émerveillé de cette scène et il désire vivement connaître l'histoire de l'ermite ; celui-ci raconte alors son horrible forfait, comment

il a jeté la jeune fille dans le puits et quelle pénitence il s'est ensuite imposée. Si grande que soit la douleur du roi, il répond cependant avec une sagesse admirable : « Puisque Dieu t'a pardonné, je te pardonne moi aussi ». Réponse bien digne d'un roi de légende du moyen âge !

Mais comme il désire enterrer convenablement les restes de sa fille, on se rend au puits où elle avait été jetée sept ans auparavant. Tous s'agenouillent et prient en commun, et l'ermite implore plus ardemment que les autres le secours de la sainte Vierge. Alors le ciel s'ouvre : Dieu et la Vierge en descendent et commandent à l'ermite d'appeler la morte à haute voix. Il obéit, et du fond du puits la princesse lui répond. Les chevaliers s'élancent pour la tirer hors de l'abîme. Le roi lui demande ce qu'elle a fait pendant ces sept années, et elle répond qu'elle a vécu dans la compagnie d'une dame si belle, que c'était certainement la Vierge Marie elle-même.

Des diables apparaissent encore dans quelques-uns des miracles que nous considérons en ce moment ; mais ils manquent dans le plus grand nombre, et leur présence est en effet superflue. Les diables intervenaient dans les mystères soit pour

induire les pécheurs en tentation, soit pour enlever les malheureux qu'ils avaient réussi à prendre dans leurs filets. Dans l'accomplissement de cette seconde fonction, ils devaient aussi amuser le public. Mais le ton des miracles de la Vierge est si élevé qu'il n'admettait aucune scène comique ou du moins pas de scène comique se rattachant à l'action. Dans un seul de ces drames, nous voyons les diables jouer vraiment le rôle de bouffons. De plus, il est clair que le miracle ne leur donnait guère d'occasion d'emporter quelque coupable en enfer; car le pardon y est largement accordé à ceux qui le méritent comme aux indignes, et la grâce y règne souverainement. Enfin les diables n'y ont guère de rôle à jouer comme tentateurs, ce rôle étant généralement attribué à un traître ordinaire, — personnage que nous retrouvons dans le plus grand nombre des drames en question. En d'autres termes le mal est incarné dans une figure humaine, et nous avons là un pas de fait vers une explication plus vraie et plus psychologique des actions des personnages : condition indispensable pour la naissance d'un drame profane. Il est vrai que l'analyse des motifs psychologiques n'est jamais bien profonde dans le théâtre médiéval; cependant

on en trouve des germes çà et là, et en particulier dans les miracles de la Vierge.

Voyons maintenant dans quelle mesure le Ciel, la Vierge Marie et ses anges interviennent dans l'action de ces drames.

Comme nous l'avons déjà dit, Dieu ou la Vierge descendent au moins une fois au cours de la pièce pour consoler et délivrer, pour avertir et châtier ; mais le rôle que les puissances célestes jouent dans ces miracles est d'une importance très variable. Il y a un groupe de drames où la Vierge est la figure centrale et où l'action manque de toute espèce d'intérêt humain : pas de scène qui n'aboutisse à Elle ; tout concourt à sa glorification. On ne saurait retrancher d'une pièce de ce type le rôle de la Vierge Marie, car la pièce cesserait par là même d'exister.

Nous en avons un exemple caractéristique dans le miracle de l'*Évêque à qui Notre-Dame apparut*. Ici l'apparition de Marie est tellement le centre, le pivot autour duquel tourne toute la pièce, que l'intérêt dramatique a disparu ; le tout est mis à la scène simplement pour motiver l'apparition. On voit d'abord l'évêque en conversation édifiante avec ses clercs ; suit un sermon : l'évêque loue

avec éloquence les mérites et les vertus de la sainte Vierge. Puis il va trouver son confesseur, un pieux ermite, et lui raconte que celui-ci lui est apparu la nuit près de son lit, chantant un hymne mélodieux. L'ermite lui apprend alors que lui aussi a eu une vision qui le concernait et il prend congé de lui avec ces mots : « Tu croîtras en richesse et en bonheur, car tu as un ami et une amie qui peuvent beaucoup ». Puis, comme l'évêque s'est mis à prier dans sa chapelle, les archanges Michel et Gabriel descendent du ciel et installent un trône dans lequel la Vierge elle-même prend place tandis que les anges chantent un rondeau. Sur ses conseils l'évêque célèbre l'office du matin, assisté par les anges. Le jour suivant, la Vierge renouvelle sa visite à la chapelle, et cette fois elle fait remettre à son fidèle serviteur un « vaissel d'or » richement orné et qu'elle a rempli « du lait de sa mamelle. » La pièce se termine là-dessus par un chant en l'honneur de la sainte Vierge.

Tout ce drame a été certainement composé à seule fin de rappeler l'origine surnaturelle de la relique dont il vient d'être question et qui appartenait à la chapelle.

Dans un assez grand nombre de drames de cette

collection, consacrés à des martyrs, la sainte Vierge intervient plus ou moins activement comme consolatrice ou pour adoucir les tourments des saintes victimes. Mais comme ces drames ne présentent pas d'intérêt particulier, nous nous contentons ici de les mentionner.

Il existe un groupe de miracles où la puissance de Marie se montre encore plus étendue et plus agissante. Non seulement elle récompense ses serviteurs fidèles, mais elle délivre aussi le pécheur des conséquences terrestres de sa faute. Nous trouvons dans ce groupe une illustration vivante du christianisme médiéval, précisément tel que le concevait la foule. L'idée qui domine ces drames est profondément chrétienne, mais elle est poussée jusqu'au paradoxe : si bas que la créature humaine soit tombée par le péché, si épouvantable que soit son crime, le ciel peut avoir pitié d'elle si elle se repent d'un cœur sincère. Et la Vierge miséricordieuse la sauve non seulement de la damnation éternelle, mais elle arrache même le coupable aux mains de la justice humaine et le protège contre le châtiment temporel. Jamais la puissance de la Vierge n'a été prêchée sous une forme aussi matérielle.

Si grand que soit le rôle joué par Marie dans ces sortes de pièces, notre attention est aussi vivement attirée d'un autre côté. C'est en effet dans le cadre de la vie journalière du moyen âge que la sainte Vierge exerce d'ordinaire sa mystérieuse puissance, et nous trouvons par suite dans ces drames une description fidèle des mœurs du temps, description qui, par l'abondance des détails accumulés sans choix, est souvent réaliste jusqu'à la platitude. Ainsi le miracle de *La femme que Notre-Dame garda d'être brûlée* débute par la peinture d'une idylle bourgeoise, à laquelle un crime met bientôt fin.

Un riche bourgeois a récemment marié sa fille à un jeune homme du nom d'Aubin. Les deux ménages, celui des vieux et celui des jeunes, vivent paisiblement côte à côte et rien ne trouble leur bonheur, lorsqu'un jour un voisin bavard raconte à Guibour la belle-mère un bruit qui se répand dans les alentours et qui l'accuse d'entretenir des relations coupables avec son gendre. Cette infâme calomnie fait une impression profonde sur Guibour, et la seule solution qui se présente à son esprit égaré est de faire tuer son gendre pour mettre fin au bruit. Elle le fait donc assassiner, et le cadavre

va être enterré quand les représentants de la justice, qui soupçonnent quelque chose, se présentent pour procéder à une enquête. On découvre bientôt qu'il y a eu un crime et on va conduire toute la famille en prison, quand Guibour fait des aveux. Elle est condamnée à mort et menée à la place d'exécution.

Jusqu'à ce point, la pièce nous apparaît surtout comme un tableau réaliste et précis des mœurs bourgeoises de l'époque, et ce tableau porte jusque dans ses moindres détails un caractère d'authenticité. L'état des esprits dans la petite ville où l'action se passe, juste au moment de la moisson, est décrit avec une précision très instructive. Mais à mesure que le drame se déroule, nons voyons s'y mêler de plus en plus un élément mystique qui va reléguer tout le reste au second plan.

Dans une prière humble et touchante, Guibour a supplié la Vierge Marie d'accorder le salut à son âme, et la Vierge lui est miséricordieuse : on est obligé d'allumer le bûcher à trois reprises ; le feu fait crépiter le bois et le consume, mais le corps de Guibour reste intact ; alors le juge et le peuple voient bien qu'elle est une sainte, et on la rapporte en triomphe à sa maison.

Mais à partir de ce moment Guibour mène une vie de pénitences et de bonnes œuvres ; elle distribue tous ses biens et son existence s'écoule misérablement dans la solitude et dans la pauvreté. Elle finit par n'avoir même plus un vêtement dans lequel elle puisse se présenter à l'église. Elle pleure en voyant les voisins aller sans elle entendre la messe qui doit célébrer la Purification de la Vierge. Mais alors il lui semble voir le ciel s'ouvrir : dans son logis misérable Notre Seigneur Jésus-Christ descend accompagné de la Vierge Marie et des anges, fait mettre un cierge dans la main de Guibour et célèbre lui-même la messe devant elle. Cette scène a une grandeur et une majesté simples qui la rangent parmi les plus belles peut-être qu'une imagination de poète ait jamais créées.

Un autre drame du même genre a pour héroïne une nonne qu'un chevalier veut décider à quitter son couvent pour le suivre. Après beaucoup d'hésitations elle y consent, mais elle est arrêtée deux fois par la Vierge Marie devant qui elle s'est prosternée pour prier. La troisième fois enfin, elle passe devant la statue de la Vierge sans s'agenouiller, sans prier, et s'enfuit de la chapelle.

Pendant trente ans elle mène une vie de famille heureuse avec le chevalier qui l'a épousée et dont elle a eu deux enfants. Mais une nuit la Vierge lui apparaît en songe et lui reproche sa faute. Le chevalier et elle finissent par entrer tous les deux au couvent.

Dans ces sortes de drames l'élément profane et l'élément mystique sont étroitement unis l'un à l'autre. Ce qui les rend souvent touchants et capables d'agir sur les âmes, c'est précisément leur naïveté simple et sincère, qui ne recule jamais devant les détails les plus vulgaires, les cherche même, et mêle ainsi d'une manière indissoluble la trivialité de l'existence journalière et les rêves mystiques les plus étranges.

Le dramaturge a aussi emprunté ses sujets à des légendes, à des récits pieux; plusieurs proviennent par exemple de la collection de légendes versifiée par *Gautier de Coinci* et très lue au moyen âge.

Mais on peut encore distinguer parmi les Miracles de la Vierge un groupe de drames où interviennent encore il est vrai les puissances célestes, mais où leur intervention est en fait superflue. Souvent le rôle de la Vierge n'est plus que celui

d'une messagère, et elle n'accomplit presque jamais de miracle; elle apparaît seulement pour consoler et mettre dans la bonne voie. On peut de temps à autre observer dans ces drames une double explication, l'action étant motivée en partie par l'état d'âme du personnage ou par des circonstances extérieures très naturelles, en partie par l'intervention de la sainte Vierge. Tel est par exemple le cas dans *Ostes, roi d'Espagne*. Oste a été marié par l'Empereur de Rome à la fille du roi d'Espagne et proclamé roi de ce pays. Puis il est parti pour de nouvelles luttes à la suite de l'Empereur, non sans avoir laissé comme gage à sa jeune épouse..... un os d'un doigt de son pied.

En même temps que lui arrive à l'armée un chevalier étranger nommé Bérengier, qui se vante qu'aucune femme ne peut lui résister, si seulement il lui parle trois fois. Oste gage sa couronne que sa femme lui sera fidèle quoi qu'il arrive. L'événement montre bien que cette confiance était justifiée. Bérengier échoue dans ses tentatives pour séduire la reine; mais il gagne sa femme de chambre, qui lui livre l'étrange relique laissée par Oste en partant pour la guerre. Revenu aux camps, il la montre comme une preuve convaincante et

déclare à Oste qu'il a séduit sa femme. Celui-ci se dépêche de revenir en Espagne pour aller tuer la coupable; mais la Vierge Marie descend du ciel et enjoint à la reine de se déguiser en écuyer et de fuir sous ce costume à Grenade chez son père : justice lui sera un jour rendue. En réalité cette intervention de la Vierge n'est pas indispensable à l'économie du drame; car la nécessité de la fuite a déjà été représentée à la reine d'une façon naturelle par un bourgeois qui est venu lui révéler les desseins du roi.

D'une façon générale l'intervention de la Vierge est dans tous les drames de cette catégorie une superfétation. On pourrait supprimer le rôle, que la pièce suivrait sa marche naturelle. C'est aussi ce qui est arrivé dans les remaniements postérieurs du sujet raconté ci-dessus. Shakespeare par exemple a traité dans *Cymbeline* la légende d'*Oste roi d'Espagne;* mais il n'a pas eu besoin d'intervention surnaturelle pour dénouer le conflit d'où résulte le drame.

Dans ce groupe de miracles la Vierge Marie a donc un rôle de comparse qui fait songer à ce que nous avons dit plus haut à propos des diables. La cause en est que ces drames, — nous pourrions

les appeler semi-profanes, — tiraient d'ordinaire leurs sujets de la littérature laïque, de tel ou tel roman, poème chevaleresque, chronique, etc..., où il n'y avait aucune apparition de la Vierge; mais dans les miracles, cet événement miraculeux devait nécessairement se produire, puisqu'ils étaient composés en l'honneur de Marie. L'apparition qui manquait dans le récit primitif, on l'insérait tant bien que mal dans le drame; il est bien rare qu'elle ait été vraiment incorporée à l'action, et elle n'a en général avec celle-ci qu'un rapport tout extérieur. Quant à ce caractère mystique que nous trouvions dans les miracles proprement religieux, il a complètement disparu des miracles semi-profanes. Ici les événements suivent l'ordre naturel des choses.

A ce groupe appartient l'un des drames les plus élégants et les plus jolis de la collection, celui de *La marquise de la Gaudine*. Ce drame fait intervenir non seulement la Vierge, mais aussi un diable; mais il est facile de se rendre compte que ces deux êtres surnaturels sont rattachés à l'action par des liens très lâches et très superficiels. Il suffirait de quelques retranchements insignifiants pour rendre leur rôle superflu. Nous connaissons

la même légende par un poème franco-italien, *Macaire;* mais cette épopée ne dit pas un mot d'une intervention des puissances surnaturelles. Voici une analyse du « miracle » en question :

Le marquis de la Gaudine est parti en pays étranger, et pendant son absence il a placé son épouse sous la garde d'un oncle. Un diable paraît sur la scène et, dans un court monologue, se plaint de n'avoir jamais pu faire sortir du droit chemin la pieuse marquise. Il la voit agenouillée sur son prie-Dieu, invoquant la Vierge Marie, et ce spectacle augmente naturellement son dépit. Dans un second monologue il explique qu'il veut employer l'oncle comme instrument pour la réalisation de ses projets. Après ces deux monologues nous voyons apparaître l'oncle, qui va être le coquin, le « traître » du drame ; il est amoureux de la marquise, et il se livre aussitôt à des déclarations auxquelles la jeune femme oppose une froideur vertueuse. Mais ce séducteur ne sait rien du diable qui le tente, et les spectateurs ne l'ont pas vu davantage écouter la voix du démon; tout se passe comme si les mauvaises pensées venaient de son propre cœur. On voit donc combien ce personnage diabolique tient peu à l'action.

L'oncle, n'ayant pas réussi à séduire la marquise, décide de se venger. Il force le nain du château à se cacher dans le lit de la dame endormie ; puis, entrant dans la chambre avec des témoins, il feint de surprendre un flagrant délit ; il tue le nain pour que celui-ci n'aille pas raconter la vérité, et quant à la marquise on la traîne en prison.

Cependant le marquis de la Gaudine revient de la guerre. Lorsqu'il apprend de son oncle que sa femme lui a été infidèle, il la condamme en gémissant à la peine de mort. Dans son désespoir la marquise implore la Sainte Vierge; celle-ci descend dans la prison et promet d'aider sa servante, si besoin en est. La marquise est sauvée en effet et le calomniateur dévoilé ; mais le rôle que la Vierge a pu jouer dans ce revirement n'apparaît pas au spectateur. Nous ne voyons pas comment elle met la main à l'action.

En effet de nouveaux événements se produisent. Un vaillant chevalier nommé Anthénor vient à passer par là avec son écuyer. Il est de retour de la Terre Sainte et il porte encore le manteau de pèlerin parsemé de coquilles. En apercevant les tours du château de la Gaudine, un vieux sou-

venir se réveille dans son âme. Le roi du pays l'avait accusé d'entretenir des relations coupables avec la reine ; il lui avait promis la vie sauve à la condition qu'il pût démontrer que son cœur appartenait à une autre femme et se faire embrasser par celle-ci en public. La marquise, amie de la reine et persuadée de l'innocence des deux accusés, sauva Anthénor en lui donnant un baiser dans un tournoi devant toute l'assemblée. En se rappelant cette aventure passée, il est pris du désir de faire une visite au château.

Mais étant entré d'abord dans l'auberge du village, au pied du château, il apprend le malheur qui menace sa bienfaitrice. Sa résolution est vite prise. Son hôtelier lui procure un cheval et une armure, et le voilà prêt à combattre pour la cause de la marquise. Mais au dernier moment il est pris d'un doute : celle qu'il va défendre est-elle vraiment innocente ? Il invoque la Vierge et celle-ci descend du ciel pour lui dire de ne pas douter, car « la marquise est une vrai Suzanne » ; elle lui rappelle comment la marquise eut foi en lui. Il y a presque un reproche dans les paroles de la Vierge : et en effet, d'après les règles de l'amour courtois, Anthénor eût dû croire aveuglément à la

vertu de la dame qu'il était de son devoir de défendre en toute circonstance, envers et contre tous. L'apparition de la Vierge aurait donc pu être omise, et l'action restait parfaitement explicable sans elle. Anthénor se met en chemin vers le château, et rencontre la charrette sur laquelle on conduit la marquise au lieu du supplice; il provoque l'oncle et le force à avouer sa trahison. La femme innocente est sauvée et rendue à son époux.

Ces pièces empruntent souvent leurs sujets aux romans contemporains, et dans la trame des aventures le dramaturge insère une apparition de la Vierge. A ce genre appartient par exemple *La fille du roi de Hongrie*, dont le sujet est tiré d'un roman du XIIe siècle intitulé *la Manekine*, par Philippe de Beaumanoir. Plusieurs des motifs de ce roman étaient très populaires au moyen âge et nous les retrouvons dans un grand nombre de récits.

Le roi de Hongrie est devenu veuf, et il ne veut pas se remarier s'il ne trouve une femme aussi belle et aussi bonne que celle qu'il vient de perdre. Or sa fille est la seule femme qui remplisse les conditions requises, et comme ses barons le pressent, il se décide à la prendre pour épouse. Mais la

princesse refuse d'accepter un pareil mariage et se coupe une main pour éviter l'inceste. Le père s'irrite contre elle et veut la faire brûler; puis, sur les prières de sa cour, il se contente de la confier aux flots sur une petite barque. A force d'errer sur les vagues, l'esquif touche enfin aux côtes de l'Écosse, dont le roi tombe amoureux de la jeune fille et l'épouse. Mais la mère du roi prend en haine sa nouvelle bru, et, comme celle-ci donne naissance à un fils en l'absence de son mari, la méchante femme l'accuse d'avoir accouché d'un dragon. Le roi ne condamne pas son épouse, mais la belle-mère ordonne qu'elle soit exposée dans un bateau : suit une nouvelle navigation aventureuse, à la fin de laquelle le bateau s'arrête à Rome ; ici la princesse est recueillie dans la maison d'un sénateur. C'est à Rome que tous les personnages du drame se retrouvent et que le dénouement a lieu. Le roi de Hongrie s'est repenti de sa dureté envers sa fille, et il veut aller se confesser au pape lui-même; quant au roi d'Écosse, il est maintenant au courant de la calomnie infâme dont son épouse a été victime et il est parti à sa recherche. Il la revoit dans la maison du sénateur. Tous les personnages se rencontrent dans

l'église Saint-Pierre, juste au moment où un diacre vient de se rendre au Tibre pour y puiser l'eau destinée aux fonts baptismaux. Or, à son grand effroi, il découvre dans le récipient une main de femme. On reconnaît bientôt que c'est celle de la princesse, et quand le pape rapproche cette main du bras mutilé, elle s'y soude par miracle et redevient vivante.

Citons encore, parmi ces drames d'aventures, celui de *Robert le Diable*, qu'on a remis à la scène, il y a quelques années, sous une forme un peu modernisée; cette tentative, faite à Paris, n'a pas eu d'ailleurs grand succès. Le livret de l'opéra de Meyerbeer est également basé sur la même légende, si populaire au moyen âge. Robert est le fils du duc de Normandie; il mène une existence de brigand; il brûle, assassine, pille, et répand partout la terreur. Son père finit par le mettre hors la loi. Fou de rage, il se précipite vers le château paternel, mais il n'y trouve que sa mère, qui s'enfuit devant lui. La vue de cette mère épouvantée lui fait faire un retour sur lui-même et ramène ce sauvage à la raison; il se demande pourquoi il est si méchant, pourquoi tout le monde le hait et s'écarte de lui. Sa mère lui explique alors

qu'il est le fils du diable. Cette révélation le plonge dans le désespoir, il songe avec terreur à la damnation éternelle, et il part aussitôt pour Rome, pieds nus, en habits de mendiant, afin de demander au pape l'absolution de ses péchés. Mais le pape ne peut la lui donner, et le renvoie à un pieux ermite qui lui enjoint comme pénitence de vivre en fou et de se contenter pour toute nourriture de ce qu'il pourra arracher aux chiens.

Sur ces entrefaites les païens font une incursion dans les terres de l'Empereur et l'Empire se trouve en danger. Un ange apparaît à Robert et lui ordonne de s'équiper pour marcher contre l'ennemi. La vigueur de ses coups met les païens en déroute. L'Empereur voudrait bien savoir quel est le chevalier inconnu qui s'est si vaillamment comporté; mais personne ne peut le renseigner là-dessus. Robert s'est remis à contrefaire le fou, et il est couché à sa place ordinaire, sur un tas de fumier.

Mais la fille de l'Empereur, qui est muette, a observé les faits et gestes de Robert, et elle explique par signes que c'est lui le chevalier inconnu. Tout le monde se moque d'elle.

Cependant les païens font une nouvelle attaque contre l'Empire, et Robert intervient de nouveau

dans la lutte. L'un des chevaliers de l'Empereur veut savoir qui est cet étranger et pour le reconnaître il le pique de sa lance, dont la pointe reste dans la blessure. L'Empereur promet sa fille et la moitié de l'Empire à celui sur qui on trouvera le fer de lance brisé. Le sénéchal essaye de faire croire qu'il est le héros cherché, mais on démasque bientôt son imposture, car la fille du roi recouvre subitement l'usage de la parole et raconte qu'elle a vu par deux fois le fou revêtir son armure. Tout se découvre et s'explique, et Robert épouse la princesse sur l'ordre de Dieu.

Nous pourrions citer encore d'autres drames dont le contenu est tout profane, malgré les apparitions de la Vierge qu'on a pu y intercaler. Nous avons par exemple une pièce sur la conversion et le baptême de Clovis, — sujet qui remonte à la chronique de Grégoire de Tours. Au même genre appartient encore le drame de Berthe au grand pied, dont le sujet est emprunté à une vieille chanson de geste du cycle de Charlemagne.

On voit donc combien les auteurs de ces miracles de Notre-Dame ont fini par s'écarter du drame religieux primitif. Leur but n'était plus de réaliser sur la scène et d'inculquer au spectateur les

vérités de la religion : on ne songeait plus guère qu'à le divertir par des aventures merveilleuses.

C'est donc dans le « miracle » que s'opère la rupture avec le drame religieux et que nous apercevons les premières traces d'une évolution vers le théâtre purement laïque.

Enfin il y a un point qu'on ne doit pas négliger quand on traite de ces miracles de la Vierge : c'est leur technique remarquable à beaucoup d'égards. Par ce côté aussi ils appartiennent aux productions les plus intéressantes du théâtre français du moyen âge. D'ordinaire les drames de cette époque contiennent deux ou plusieurs actions qui se développent côte à côte ; mais dans les miracles l'action est presque toujours *une*. La composition gagne par là en clarté et le sujet est plus nettement délimité. Sans aucun doute cette apparition de la Vierge, qui revient régulièrement dans toutes ces pièces, a beaucoup contribué à leur donner de la concentration. Elle a été le point central autour duquel s'ordonnait tout le drame.

Nous découvrons dans la structure des miracles une certaine symétrie, témoignant souvent d'un talent de composition assez développé. Ainsi nous sentons comme une sorte de rythme musical dans

l'ordonnance de l'apparition de la Vierge, qui commence par descendre sur la terre pour remonter ensuite au Paradis, accompagnée de deux anges et de deux saints : c'est, toutes proportions gardées, le genre de rythme que nous trouvons par exemple dans l'opéra de *Lohengrin*. On peut même suivre cette symétrie jusque dans la structure des vers. Chaque couplet de huit vers se termine régulièrement par un petit vers de quatre syllabes, lequel rime avec le premier vers du couplet suivant : et cette disposition communique au dialogue une harmonie agréable.

Si l'on considère maintenant la collection tout entière, quelle unité, — on serait même tenté de dire : quelle uniformité, — règne dans l'agencement extérieur de ces miracles ! Chacun d'eux est construit d'après les mêmes principes que les autres, et pourtant que de variations nous observons dans ces limites fixées une fois pour toutes ! Comme tout cela est vraiment français ! Il est étonnant qu'on trouve développées dès cette époque quelques unes des qualités principales qui distingueront plus tard le théâtre classique : car l'unité, la concentration et la symétrie sont précisément les traits caractéristiques de la tragédie française. Lorsqu'on

rencontre ces mêmes qualités de si bonne heure et dans des circonstances si peu favorables au développement d'un art dramatique supérieur, on comprend qu'elles correspondent à un besoin profond de la race et qu'elles n'ont pas été créées *ex nihilo* par la Renaissance : celle-ci les a seulement dégagées et mises en valeur.

En Angleterre aussi un trait de caractère national se manifeste déjà dans les drames du moyen âge, je veux dire le réalisme. Lorsqu'on représentait les grands mystères collectifs, on distribuait les différents drames à différentes corporations; les orfèvres paraissaient dans de riches costumes et couvraient d'or et de pierres précieuses les trois rois mages; les charpentiers construisaient l'arche de Noé et les forgerons clouaient Jésus sur la croix. Et il s'agissait de remplir toutes ces fonctions d'une façon aussi naturelle et aussi réaliste que possible. Dans ces drames le dialogue fourmille d'expressions purement techniques. Les spectateurs voulaient voir l'arche de Noé bâtie par des mains exercées et les clous plantés avec la virtuosité, les gestes et le vocabulaire de forgerons de métier. Ainsi se développait déjà un caractère qui devait conduire le drame anglais vers ses

hautes destinées, de même que dans les Miracles de Notre-Dame nous remarquons déjà les premières traces de cet art de la composition claire et élégante qu'aucun théâtre n'a jamais porté aussi haut que le théâtre français.

CHAPITRE III

LES CONFRÉRIES DRAMATIQUES — LES MYSTÈRES MIMÉS

Nous avons suivi les destinées du drame national depuis la période la plus ancienne jusqu'à la fin du XIVe siècle. Avant de jeter un coup d'œil sur son développement riche et varié pendant les dernières années du moyen âge, il nous paraît bon de dire quelques mots des conditions de la scène au cours de cette période, car le caractère du drame lui-même est déterminé en grande partie par les circonstances extérieures dans lesquelles il se produit. C'est en ce qui concerne Paris que nos renseignements sont le plus abondants, et comme c'est aussi cette ville qui marche à la tête du développement dramatique, nous la choisirons pour y étudier de plus près les conditions de la scène.

Outre les nombreuses sociétés diverses qui donnaient de temps à autre des représentations en

général privées et réservées aux membres de la confrérie, il y avait au XVe siècle trois corporations donnant des représentations publiques : la *Basoche*, qui jouait des farces et des moralités, *les Enfants sans souci*, dont la spécialité étaient les soties, et la *Confrérie de la Passion*, qui ne tarda guère à éclipser les deux autres. La Basoche et les Enfants sans souci s'adonnaient donc principalement à la représentation des pièces comiques ; quant à la troisième confrérie, elle avait, du moins au début, un répertoire avant tout religieux. Comme les domaines respectifs de ces trois sociétés se touchent mutuellement, il y a lieu de résumer dès maintenant leur histoire.

Une tradition veut que la *Basoche*[1] ait existé dès 1303, et qu'elle ait reçu à cette date ses privilèges du roi Philippe-le-Bel. Quoi qu'il en soit, on aperçoit des traces de son existence à partir de 1350 environ. Elle était constituée par de jeunes juristes, des clercs et des huissiers des tribunaux de Paris. Depuis longtemps ces jeunes gens avaient l'habitude d'organiser des fêtes. Tous les ans, à la fin de juin ou au commencement de juillet, avait

[1] Le mot *Basoche* dérive du mot latin *Basilica*, qu'on employait pour désigner le Palais de Justice de Paris.

lieu leur « montre générale » : les membres de la confrérie se partageaient en douze sections, chacune ayant son chef et ses insignes. Au son des trompettes et des hautbois ils se rendaient tous au Palais de Justice et paradaient devant le roi, après quoi ils allaient donner des aubades et des sérénades à divers hauts personnages. Ils se réunissaient encore pour le jour des Rois, et chaque année au mois de mai ils se rendaient à la forêt de Bondy où ils abattaient deux arbres qu'ils portaient en procession solennelle au Palais pour y être dressés comme des arbres de mai à la place de ceux de l'année précédente.

Pour augmenter l'éclat de ces fêtes, la Basoche commença de bonne heure à représenter des pièces variées. Les représentations eurent lieu trois fois l'an : le vendredi qui précédait ou qui suivait le jour des Rois, — au commencement du mois de mai, — et quelques jours après la montre générale. A ces occasions on jouait des farces et des moralités; mais en dehors de ces représentations à dates fixes les membres de la Basoche prenaient part comme acteurs aux fêtes qui marquaient des entrées princières ou à d'autres réjouissances officielles; par exemple ils repré-

sentaient souvent alors des *mystères mimés*[1].

La Basoche eut sa belle période sous le règne de Louis XII, qui non seulement tolérait, mais même encourageait ses représentations. Mais sous son successeur François Ier, elle fut soumise à une surveillance plus étroite. Ainsi on l'obligea en 1538 à présenter ses manuscrits à la censure quinze jours avant chaque représentation. C'est qu'en effet ses pièces avaient souvent contenu des allusions satiriques et des attaques contre la politique du gouvernement. La dernière fois que nous entendions parler d'une représentation de la Basoche, c'est en 1582; cependant plusieurs de ses fêtes et usages traditionnels survécurent jusque dans le XVIIe siècle.

Les Enfants sans souci était le nom d'une autre confrérie dont les origines sont encore plus obscures que celles de la Basoche. La tradition ordinaire raconte que cette société fut fondée sous le règne de Charles VI, c'est-à-dire presque à la même époque que la Confrérie de la Passion. On a beaucoup discuté sur la composition de la confrérie des Enfants sans souci. On pensait autrefois qu'elle se composait de jeunes gens riches qui

[1] Sur le caractère de ce genre dramatique. on trouvera quelques détails plus loin dans le présent chapitre.

organisaient pour leur divertissement des représentations théâtrales. Mais il est plus vraisemblable qu'elle se recrutait dans la bohême de l'époque, parmi la jeunesse à goûts littéraires, les étudiants et les écrivains de profession. On cite par exemple parmi ses membres, au commencement du XVI[e] siècle, le poète Clément Marot. En tous cas ce qui est certain, c'est que cette société était étroitement liée à celle de la Basoche et que beaucoup de membres de l'une appartenaient aussi à l'autre. Une tradition ajoute que les deux confréries avaient fait un pacte mutuel d'après lequel l'une avait le droit de représenter les pièces de l'autre.

Comme spécialité des Enfants sans souci, on cite toujours la sotie, ce genre burlesque qui combine la farce et la moralité. Toute la confrérie était aussi organisée comme une compagnie de fous ou de « sots », dont le chef suprême était le *prince des Sots ;* immédiatement au-dessous de lui venait celui qu'on appelait la *Mère Sotte.* C'était sur la requête du prince des sots qu'au XVI[e] siècle les grands dignitaires de la Basoche se rendaient, le premier jour du Carême, à l'hôtel de Bourgogne, — théâtre des confrères de la Passion, — pour y assister au spectacle dans la loge qu'on mettait

gracieusement à la disposition des deux sociétés.

Une fois par an le prince des sots faisait une entrée solennelle dans Paris, accompagné de ses sujets. Le joyeux cortège portait alors, comme en général dans toutes ses représentations, le costume traditionnel des fous : maillots bigarrés et pourpoints dentelés. Mais la partie la plus caractéristique de leur accoutrement était le chaperon orné d'oreilles d'âne et de grelots. D'ordinaire ce costume était partagé dans le sens de la longueur en deux moitiés, l'une jaune et l'autre verte. Les sots agitaient à la main un grelot.

C'est aussi cette société qui fournissait des acteurs pour les nombreux rôles de « sots » dans les mystères des confrères de la Passion, — rôles d'où dépendait souvent tout le succès de la pièce et qui par suite exigeaient des acteurs habiles.

Les représentations des Enfants sans souci se continuèrent jusque dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, bien qu'alors elles eussent perdu de leur popularité d'autrefois. Il est probable qu'elles cessèrent pendant les guerres de religion (1584-1594), pour ne plus reparaître.

La troisième et la plus importante de ces sociétés est la *Confrérie de la Passion.*

Déjà sous le règne de Charles V existait à Paris une compagnie qui représentait tous les ans *la Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Elle jouait vraisemblablement dès l'an 1370. En effet nous voyons qu'en 1380 fut gracié par lettres royales un certain Guillaume Langlois, lequel, dans une de ces représentations, avait mortellement blessé par mégarde un camarade. Or il est dit dans cette lettre royale que tous les ans on avait l'habitude de monter le drame de la Passion, et cela nous fait supposer qu'il en devait être ainsi depuis une dizaine d'années au moins. Où ces bourgeois donnaient-ils alors leur représentation, c'est ce que nous ignorons; mais en 1402 nous les trouvons à l'Hôpital de la Trinité, situé hors des murs de la ville, du côté de Saint-Denis, et destiné primitivement à recevoir les pèlerins et autres voyageurs qui arrivaient trop avant dans la nuit pour avoir accès dans Paris. L'ordonnance royale du 4 décembre 1402 accordait aux confrères le privilège exclusif de représenter dans la cité de Paris la Passion du Christ, la Résurrection ou tout autre mystère de saints et de saintes qu'il leur plairait.

Ainsi se trouvait fondé le premier théâtre permanent qu'il y ait eu en France, et par la

suite la *Confrérie de la Passion* exerça son monopole jusque vers l'époque de Corneille. Les confrères se bornaient primitivement à jouer des drames religieux, mais ils remarquèrent bientôt que le public désirait quelque variation dans le répertoire. C'est pourquoi ils s'entendirent avec la Basoche et les Enfants sans souci pour que ceux-ci vinssent jouer sur leur théâtre des moralités, des farces et des soties. Alors on commença à pratiquer en grand ce mélange de scènes religieuses et de scènes d'un gros comique, qui devait amener finalement les autorités à interdire la représentation des drames sacrés (arrêt du 17 novembre 1548). Mais en attendant les confrères purent se livrer à leurs fantaisies sans être inquiétés. Leurs représentations étaient très goûtées du public. La mixture d'éléments sacrés et d'éléments profanes qu'on y servait avait été baptisée par l'esprit populaire du nom de *pois pilés*, c'est-à-dire de purée ou de macédoine. Et ce plat était apprécié : aux jours de spectacle, dès le matin, la foule stationnait en rangs pressés devant le théâtre, bien que la représentation eût lieu dans l'après-midi ; et les prêtres eux aussi changeaient souvent l'heure des vêpres pour pouvoir se rendre à ces divertissements.

Lorsqu'on traite du théâtre et des représentations à cette époque, il ne faut pas négliger de signaler les grandes fêtes qui, dans des circonstances extraordinaires, étaient organisées tantôt par le roi et la cour (par exemple pour la réception d'un prince étranger), tantôt par les bourgeois quand le roi ou son épouse faisaient pour la première fois leur entrée dans une ville ou l'honoraient de leur visite à telle ou telle autre occasion. Les peuples latins ont toujours aimé les belles fêtes, mais ce goût de l'apparat n'a peut-être jamais été aussi marqué qu'aux temps dont nous parlons, c'est-à-dire vers le début de la Renaissance.

Dans ces occasions solennelles, les exhibitions de toute sorte se succédaient avec une variété pittoresque ; on montrait des animaux rares dans des jardins improvisés, des acrobates et des jongleurs faisaient admirer leur adresse, enfin on donnait des représentations théâtrales. Ces fêtes avaient d'ordinaire comme partie essentielle une grande procession, et le long des rues où devait passer le cortège se dressaient des échafauds en plein vent où jouaient les acteurs.

Supposez des processions de la Fête-Dieu avec des tréteaux dramatiques en guise de reposoirs.

On avait une prédilection spéciale pour ce qu'on appelait les *mystères mimés*, sortes de pantomimes dont les acteurs parlaient peu ou point. Ils correspondaient donc assez bien à ce que nous appelons aujourd'hui les « tableaux vivants ». Les sujets en étaient très variés : tantôt on y figurait des scènes de la Bible, tantôt c'étaient des personnages allégoriques qui adressaient au prince un petit compliment ; souvent on représentait des scènes de guerre ; dans d'autres occasions paraissaient des figures empruntées à l'histoire ou à la mythologie.

Ces mystères mimés ont une certaine importance même pour l'histoire du drame parlé. Car ils sont à beaucoup d'égards les précurseurs et les modèles d'une certaine catégorie de mystères ordinaires. On se rappelle que la Passion du Christ n'a jamais été représentée sous forme de drame liturgique. Mais elle était mise en mystère mimé dès l'année 1313, c'est-à-dire près de cent ans avant qu'elle devînt un mystère parlé. De même nous voyons mentionner de très bonne heure l'exhibition de personnages allégoriques, — où la « moralité » se laisse déjà pressentir, — et la représentation de scènes purement profanes, bien avant que celles-ci eussent reçu une place importante dans le drame dialogué.

La fête la plus ancienne où nous sachions qu'on joua des mystères mimés est celle que Philippe le Bel donna en 1313 au roi Édouard II d'Angleterre. Il est dit dans une vieille chronique qui nous raconte cette solennité :

> La vit-on Dieu sa mère rire,
> Renart fisicien et mire [1].

En d'autres termes: on représenta des drames religieux tels que *la Gloire des Bienheureux* et *la Peine des Damnés*, et en même temps une *Procession du Renard* où les figurants portaient divers masques d'animaux rappelant les types si populaires du roman de Renart.

En lisant les descriptions des fêtes opulentes données à cette époque, il arrive souvent qu'on croie lire un conte des Mille et une Nuits. Ainsi quand le roi Charles VI en 1380 fait son entrée solennelle dans Paris, les rues et les places sont décorées avec un luxe extraordinaire; de riches draperies flottent à toutes les maisons, des orchestres jouent, des fontaines versent du lait, du vin et des eaux de senteur, et des acteurs représentent des mystères.

[1] On y vit Dieu sourire à sa mère ; on y vit Renard physicien et médecin.

L'entrée d'Isabeau de Bavière en 1385 donne encore lieu à de grandes réjouissances. Entre autres attractions, on y figura une bataille où les Français et les Anglais luttaient contre les Sarrasins. Mais le clou de la fête fut une invention due à un Gênois. Comme la reine passait, vers le soir, sur le pont qui conduisait à Notre-Dame, elle aperçut un ange, tenant en main deux flambeaux, qui descendait par les airs du haut des tours de la cathédrale pour venir à sa rencontre. L'apparition céleste passa par une ouverture à travers le dais de soie qu'on avait placé au-dessus du pont et posa une couronne sur la tête d'Isabeau. Après quoi cet ange-acrobate disparut et s'en retourna par la même voie aérienne, grâce aux cordes qui avaient été tendues entre le sol et le sommet des tours.

On goûtait tout particulièrement les scènes guerrières, qui faisaient vibrer le patriotisme. La mode de ces sortes de scènes se conserva longtemps en Europe. Nous les retrouvons encore bien des fois dans les « chronicle-plays » du temps de la reine Élisabeth. En 1389 on représenta pour l'entrée d'Isabeau de Bavière le *Pas du roi Saladin*, scène de l'histoire des Croisades, rappelant comment Richard Cœur-de-Lion avec douze compagnons

tint tête dans un étroit défilé à toute l'armée de Saladin et l'empêcha d'avancer jusqu'à ce que le reste de l'armée des Croisés eut réussi à se mettre en sûreté. La scène était divisée en deux camps. D'un côté étaient rangées les troupes chrétiennes, de l'autre les troupes sarrasines avec Saladin lui-même et tous ses héros fameux. Un peu en haut de la scène occupée par les deux camps, on voyait assis sur un trône le roi de France entouré de ses douze pairs : groupe qui naturellement était aussi figuré par des acteurs. Lorsque la litière de la reine s'arrêta devant la scène, Richard s'avança vers le roi de France et demanda l'autorisation de fondre sur les Sarrasins et de les tailler en pièce : autorisation qui lui fût accordée. Et alors la chronique raconte qu'il s'ensuivit un grand combat pour rire, lequel dura longtemps et fut regardé avec le plus vif plaisir.

Ces scènes guerrières figuraient souvent le siège et l'assaut d'une ville. Par exemple on représenta à Arles en 1460 la prise de Constantinople survenue sept ans auparavant, et de pareils jeux de siéges sont souvent cités dans les textes. Il est certain que c'est d'eux que dérivent les drames dialogués correspondants.

On mimait aussi des scènes prises à l'histoire ancienne. Quand Philippe le Bon fit son entrée à Gand en 1458, on assista, entre autres scènes, aux deux suivantes : *Cicéron prononçant la défense de Ligurius devant César*, *et Pompée faisant grâce à Tigrane.*

Vers la fin du xve siècle, c'est-à-dire en même temps que la « moralité » atteint sa plus belle période, les mystères muets revêtent à peu près exclusivement la forme allégorique. Des vertus et des vices personnifiés paraissent sur la scène et complimentent le roi d'une façon plus ou moins délicate. Lors de l'entrée de Louis XI en 1461 on put admirer « trois jeunes filles très belles qui représentaient des Sirènes et qui étaient entièrement nues. Elles chantèrent de petites pastorales et des chansons ».

Enfin c'est aussi dans certaines de ces réjouissances fastueuses, lorsque tout un peuple laissait là toutes les occupations quotidiennes, qu'ont été représentés les gigantesques mystères de cette époque, aux sujets moitié ecclésiastiques et moitié profanes.

Telles étaient en résumé les conditions du théâtre dans la France du xve siècle. Il nous reste maintenant à parler de la littérature dramatique.

CHAPITRE IV

LES GRANDS CYCLES DE MYSTÈRES (XVe SIÈCLE)

Le XIIe et le XIIIe siècles sont l'âge d'or de la littérature française du moyen âge. C'est alors que l'on récite devant les bourgeois les fières épopées sur Charlemagne et ses preux paladins. Pour Marie de Champagne et les dames de sa cour, Chrétien de Troyes raconte de belles aventures d'amour : l'histoire du chevalier au Lion et de Laudine, les amours éternelles de Tristan et d'Yseult la blonde, les périlleuses entrevues de Lancelot et de la reine Guenièvre. Sur les places et dans les marchés, ou bien dans les salles, après que les femmes ont quitté les tables, on raconte de joyeux fabliaux, où tous les ennuis et inconvénients du mariage sont passés en revue et tournés en ridicule. Les troubadours provençaux se répandent dans les cours princières du Nord de

la France et chantent en strophes compliquées et subtiles les louanges de l'amour et des belles dames. Dans les romans satiriques de Renart, la société du moyen âge se parodie elle-même sous des masques d'animaux. Alors éclosent les gracieux contes féeriques qui n'ont jamais cessé depuis ce temps de charmer l'imagination des hommes ; et c'est alors aussi que Jean Bodel et Adam de la Halle amusent par leurs comédies leurs compatriotes d'Arras. On sent dans toute cette période la fraîcheur et la vie débordante d'un début de printemps : il y a des chants dans l'air et les bourgeons éclatent de tous côtés.

Mais à peu près avec l'avènement des Valois sur le trône (1328) ce développement est terminé et le moyen âge proprement dit est passé. La poésie naïve et fraîche de la belle période, avec sa fantaisie jeune et gracieuse, n'est plus qu'un souvenir et la nouvelle époque littéraire qui commence est une époque de transition et de renouvellement. On vit sur les restes de l'âge poétique précédent. Les épopées sont reprises, allongées et délayées à l'infini. La poésie de l'amour fait place à un lyrisme savant et artificiel, souvent satirique. Toute la littérature prend un caractère didactique

et allégorique, devient raisonnable et bourgeoise d'esprit. Mais on cherche des voies nouvelles et un travail s'accomplit, dont les fruits apparaîtront plus tard.

Le théâtre lui aussi change de caractère. Le mystère s'élargit jusqu'à donner une traduction dramatique de la Bible tout entière. Nous voyons se développer la moralité et le mystère profane.

Nous avons signalé comme les plus anciens représentants du mystère la Représentation d'Adam et le drame de la Résurrection, tous deux du XIIe siècle.

En revanche les deux siècles suivants ne nous ont laissé aucun mystère. A en juger d'après les textes conservés jusqu'à nous, on n'aurait joué que des miracles pendant le XIIIe siècle et jusque vers la fin du XIVe; il semble que le mystère soit mort presque aussitôt après sa naissance.

Mais ce serait là un faux jugement. Du moins le développement postérieur du mystère nous fait penser que pendant ces deux siècles de stagnation apparente des mystères ont été écrits et représentés, et cela en très grand nombre. La forme sous laquelle le drame biblique reparaît au XVe siècle montre bien que le genre a subi une évolution régulière et ininterrompue.

C'est seulement vers 1370 que nous entendons parler de nouveau de la représentation de mystères. C'est alors que les Confrères de la Passion commencèrent à jouer régulièrement à Paris.

De la même époque à peu près date aussi le premier mystère que nous rencontrions après ce long intervalle. C'est une *Nativité* qui se trouve insérée parmi les miracles de la Vierge dont nous avons traité dans un chapitre précédent. Par son réalisme vulgaire il nous donne déjà un avant-goût du drame biblique de l'âge postérieur. Dans la première partie, il décrit d'après les deux évangiles apocryphes la naissance de Jésus, et l'auteur insiste tout particulièrement sur le dogme de l'immaculée conception. Ce dogme est *démontré* avec une force brutale. La sage-femme Salomé arrive quand Marie a déjà accouché. On lui raconte que la mère de Jésus est encore vierge. « Oh! répond l'incrédule Salomé, ne dites donc pas des choses comme cela, car on ne fera que rire de vous. » Alors on l'invite à se convaincre par elle-même de la réalité du miracle. C'est ce qu'elle se prépare à faire; mais Dieu la punit de sa témérité et ses mains se dessèchent. « Mon Dieu, dit-elle, maintenant que j'ai perdu mes mains, de quoi vais-je vivre? »

Cette scène est caractéristique de tout le drame biblique postérieur. Le besoin de symboles frappants conduit à un réalisme qui s'accorde mal avec la dignité du sujet.

Les mystères du xve et du xvie siècles ont un tout autre caractère que par exemple le drame court, pathétique et mesuré qui s'appelle la Représentation d'Adam. Ils atteignent souvent des dimensions énormes, et le ton sur lequel ils sont écrits est d'ordinaire bourgeois, médiocre et platement réaliste.

Nous sommes maintenant à l'époque des longues représentations, lorsqu'on joue des mystères pendant des jours entiers, depuis le matin de bonne heure jusque très avant dans la soirée. On ne se contente plus de donner des scènes, des situations détachées de l'Écriture Sainte; on rassemble en un seul spectacle un grand nombre d'événements sacrés. Ces drames gigantesques, qu'un examen un peu attentif résout en plusieurs mystères, ont reçu le nom de *cycles*, et plusieurs de ces cycles sont parvenus jusqu'à nous. L'un d'eux, *Le mystère du Vieux Testament*, comprend tous les événements de l'Histoire sainte antérieurs à la naissance du Christ. Il commence par une mise en

scène de la création du monde, et s'étend sans interruption jusqu'à la visite de la reine de Saba chez Salomon. A ce cycle se rattachent six drames différents qui conduisent les événements jusqu'à la naissance de Jésus. Le cycle entier ne compte pas moins de 50000 vers.

On traitait de même les événements du Nouveau Testament, et des drames de cette catégorie se sont conservés dans plusieurs rédactions différentes. La plus ancienne est celle qui nous a été transmise par un manuscrit de la Bibliothèque Sainte-Geneviève, datant du commencement du xv[e] siècle et dont le texte a certainement été représenté par les Confrères de la Passion. C'est sans doute aussi pour leur compte qu'Arnoul Gréban écrivit vers 1450 le *Mystère de la Passion,* drame qui reproduit en près de 35000 vers toute la vie de Jésus, depuis sa naissance jusqu'à sa résurrection.

Un troisième cycle, qui traite l'*histoire des Apôtres* et atteint le chiffre respectable de 61908 vers, a été rédigé par le même Arnoul Gréban et son frère Simon.

Un trait général que nous pouvons observer souvent dans l'histoire littéraire, c'est que dans la manière de traiter les sujets on passe du simple

au composé, du court au long. C'est ce qu'on peut voir clairement dans l'histoire de l'épopée française. Les poèmes héroïques qui traitent un sujet dans tous ses détails sont le résultat du développement progressif de petits chants populaires composés peu après les événements historiques qu'ils rappelaient. Puis, dans une nouvelle période de développement, pour corser le récit et mettre plus de variété dans les aventures, et aussi pour raconter plus complètement les exploits fabuleux des héros, on a rassemblé des poèmes différents dans de grands cycles en vers ou en prose.

C'est de la même manière que se sont formés les grands cycles dramatiques. Nous avons vu comment les premiers drames liturgiques sont sortis des tropes, comment ces petits drames se sont produits, de plus en plus nombreux, aux différentes fêtes solennelles de l'Église, comment un drame de ce genre, par suite des enrichissements apportés au sujet, pouvait à son tour donner naissance à plusieurs pièces nouvelles, et enfin comment, dès la période liturgique, plusieurs drames séparés se réunissaient dans un drame unique. La Représentation d'Adam provenait déjà de la fusion de trois mystères différents. Il est vrai que les documents

nous font ensuite défaut et qu'on ne peut plus suivre l'évolution pas à pas. Mais deux siècles plus tard nous sommes en présence de ces drames gigantesques, monstrueux, qui embrassent de longues séries d'événements bibliques. Nous ne pouvons pas expliquer l'apparition subite de pareils cycles, si nous n'admettons pas que pendant les XIIe et XIIIe siècles le développement s'est poursuivi dans la voie qu'il avait déjà prise, ou en d'autres termes qu'au cours de cette période vide de textes on a continué à composer des mystères et à dramatiser peu à peu la grande majorité des événements de l'Écriture Sainte.

En beaucoup de cas le travail des dramaturges postérieurs a donc dû se borner à moderniser le sujet et la langue des mystères plus anciens et à relier ceux-ci entre eux pour en faire de grands cycles. Et c'est justement ce qui peut nous expliquer pourquoi nous n'avons pas conservé de drames bibliques écrits dans la période intermédiaire : on les a considérés comme sans valeur et jetés de côté; ils ont été absorbés dans les cycles, et en beaucoup de cas particuliers il est encore possible de deviner un original plus ancien dans la rédaction postérieure parvenue jusqu'à nous.

L'impulsion a été donné au travail cyclique par ces mystères mimés dont il a été question plus haut. C'est dans les représentations muettes que nous pouvons trouver les plus anciens exemples de ces drames géants qui reproduisent la vie du Christ tout entière. Dès 1313 on représentait ainsi *la Passion* à Paris. Mais une fois que le goût de ces grandes pantomimes se fut développé, on voulut aussi voir les personnages agir et parler; et on y arriva en joignant ensemble des mystères distincts.

Comme on doit s'y attendre, le lien qui les rattache est souvent très lâche. Cependant une idée générale, sinon dramatique, du moins théologique, unit entre elles les différentes scènes de l'Ancien Testament. Dans l'interprétation que le moyen âge donnait de la Bible, l'Ancien Testament était une préparation au Nouveau et avait la valeur d'un prototype (figura). Son intérêt principal venait de ce qu'il n'était qu'une longue suite de prophéties sur le Christ. Les patriarches et autres saints personnages le représentaient à l'avance, les prophètes avaient annoncé de plus en plus clairement qu'il devait venir comme un Messie et effacer les péchés du monde. C'est aussi à ce point de vue que les

dramaturges du moyen âge se plaçaient pour représenter les événements de l'Ancien Testament. Ils laissaient de côté tout ce qui ne se rapportait pas à cette idée générale et développaient au contraire toutes les situations qui pouvaient la mettre en relief.

C'est pourquoi ils traitaient en détail la chute des anges, la création de l'homme et le premier péché; car ces scènes constituent l'exposition naturelle de tout le drame chrétien dont la venue du Christ sera le dénouement. Tout ce qui prépare et annonce la venue du Messie forme le centre du drame. On insiste particulièrement sur les personnages d'Adam, d'Abel, de Noé et d'Abraham. L'histoire de Joseph, qui est dans l'Ancien Testament le prototype le plus complet du Christ, n'est pas traitée en moins de 7000 vers. En revanche beaucoup des événements qui suivent sont mentionnés très sommairement. Le cycle proprement dit se termine, comme nous l'avons vu, avec Salomon; mais six mystères indépendants s'y rattachent naturellement et le complètent. En effet Job et Tobie annonçent le Christ par leur patience à supporter les souffrances; Suzanne l'annonce par sa chasteté, Daniel par sa sagesse, Judith et Esther

7.

par le sacrifice qu'elles font de leurs personnes pour le bien commun. Et le cycle complet se termine par une exposition de la vieille légende d'Auguste et des Sibylles. Effrayé par les signes mystérieux qui ont apparu sur le tombeau de Jules César, Auguste consulte la Sibylle tiburtine, qui lui prédit l'arrivée du Christ et lui fait voir Marie tenant dans ses bras l'Enfant Jésus. Les onze autres Sibylles paraissent à leur tour et confirment la prédiction de leur sœur.

Ainsi donc l'unité de ce grand cycle est formée par la même idée qui servait de base au drame des Prophètes, et nous trouvons les traces du vieux drame dans l'apparition des Sibylles.

Dans le cycle du Nouveau Testament, dans le *Mystère de la Passion*, c'est naturellement le Christ qui est la figure centrale ; mais on ne peut pas dire que les auteurs différents qui l'ont mis à la scène aient réussi à traiter le personnage du Rédempteur avec la grandeur et la sublimité qu'exigerait un pareil sujet. Mais peut-on, en bonne justice, leur en faire un crime ? Pour se représenter ce qu'a pu être Jésus, il n'y a qu'une chose à faire, c'est de lire la Bible, et ni la poésie ni l'histoire n'ont jamais réussi, à aucune époque, à

rassembler en un tout les traits épars dans les Évangiles. De plus on peut dire que d'une façon générale l'idéal complet, absolu, est impossible à représenter dans le drame, qui est le plus réaliste de tous les arts ; et l'absolu ne se laisse pas mettre en leçons de choses. Aussi la figure du Christ, dans ces drames du moyen âge, est-elle abstraite et sans caractère. L'image de la Vierge Marie, qui malgré son idéalité, se rapproche davantage des conditions humaines, est beaucoup mieux réussie. Il y a dans la Passion de Gréban une scène où elle essaye de décider le Christ à quitter le pays pour échapper à la destinée qu'il a déjà prédite ; et cette scène met en relief d'une façon très heureuse et vraiment dramatique les différents côtés de ce personnage complexe, à la fois vierge chaste, mère affligée, et future reine du ciel.

Mais l'intérêt véritable se concentre cependant autour des personnages secondaires, et parmi eux celui de Marie-Madeleine est tracé avec beaucoup de virtuosité. Les auteurs de mystères, — comme d'ailleurs le moyen âge en général, — confondaient Marie de Béthanie, sœur de Marthe et de Lazare, avec Marie-Madeleine, la pécheresse, de qui Jésus exorcisa sept démons. Les drames la représentent

d'ordinaire comme une dame à la mode, et décrivent volontiers le luxe de ses ajustements, sa vie mondaine et galante. On a signalé avec raison une des scènes où ses femmes de chambre la complimentent sur sa beauté, tout en l'aidant à s'habiller et à se farder. Cette scène nous fournit un document très vivant sur la toilette d'une élégante au moyen âge.

De ces trois cycles le plus décousu est à coup sûr celui des *Actes des Apôtres*, par Arnoul et Simon Gréban. L'action y est située dans trop de lieux différents, et elle suit les douze apôtres dans leurs courses errantes par tout le monde. Et partout c'est au fond la même chose : les apôtres prêchent le christianisme, convertissent des païens, font des miracles, sont emprisonnés et souffrent le martyre. La seule unité dont il puisse être question, c'est que le même bourreau les suit fidèlement dans tous les pays où ils vont et les met à mort par les procédés les plus variés et les plus raffinés.

Le public du moyen âge avait beaucoup plus que le public moderne l'occasion d'assister dans la vie réelle à des exécutions, auxquelles il était expressément convoqué par des hérauts. Il y avait aussi

peu de scènes au théâtre qui captivassent davantage l'attention populaire que ces écartèlements, pendaisons, décollations et autres supplices administrés dans toutes les règles de l'art. Les dramaturges ont volontiers satisfait ce goût de leur public. Le bourreau vêtu de rouge et ses valets sont des personnages qui reviennent perpétuellement dans les drames de ce temps. Le bourreau a un très vif sentiment de sa dignité, il remplit ses fonctions avec une conscience parfaite et un plaisir véritable, et il fait toujours valoir qu'il est le serviteur de la justice. Il est parfois quelque peu morose, et la cause de son ennui est toujours la même : c'est qu'un relâchement dans l'exercice de la justice lui a occasionné une période d'inaction. Mais d'ordinaire il ne reste pas bien longtemps les bras croisés. Il console sa victime en lui assurant qu'il va la supplicier comme il faut et selon les règles. Et à en juger d'après la compétence, l'érudition et la conviction avec lesquelles il parle, — non sans force jurons, — de toutes les finesses de son métier, le condamné peut être tranquille et le spectateur bien certain que ce ne sera pas de l'ouvrage gâché et une exécution pour rire. Toutes ces scènes brutales, qui nous paraissent si répugnantes, cons-

tituaient pour le public d'alors une des plus grandes attractions du spectacle dramatique.

Il n'y a pas au moyen âge de catégorie de drames qui présente moins d'intérêt littéraire que ces cycles de mystères. Sans doute on peut trouver çà et là une scène dont le ton n'est pas indigne du sujet traité. Par exemple le sacrifice d'Abraham est représenté avec une naïveté, une simplicité savoureuses qui en font comme un oasis après une longue course dans le désert. Mais ces oasis sont rares. L'intérêt de ces drames est surtout archéologique : ce qui retient pour un moment notre attention, ce sont avant tout les détails de mœurs, de costumes, ou bien encore certaines croyances et idées particulières au moyen âge. Souvent les détails de ce genre sont heureusement trouvés ; ainsi il est dit de Caïn qu'après le meurtre de son frère il devra toujours trembler dans tout son corps. La Bible, comme on le sait, ne s'était pas expliquée sur le signe mystérieux dont Dieu avait marqué le premier fratricide.

Ailleurs c'est une belle et étrange légende qui éveille notre intérêt. Par exemple Adam sur le point de mourir envoie son fils Seth chercher dans le Paradis terrestre « l'huile de miséricorde » qui

doit adoucir pour lui le passage de cette vie dans l'autre. « J'ignore la route », dit Seth. — « Suis le chemin où l'herbe est flétrie, répond Adam, elle marque la trace de mes pas. » Mais lorsque Seth est arrivé à destination, la Justice, placée en sentinelle devant l'arbre de la vie, refuse de lui livrer le baume merveilleux. Seth n'obtient que trois graines, qu'il devra mettre dans la bouche de son père mort, et un arbre en naîtra qui produira un jour l'huile de miséricorde pour Adam et sa race.

On trouve souvent des descriptions excellentes de la vie des classes populaires. On peut citer par exemple la scène de la construction de la tour de Babel, entreprise par Casse-Tuilleau, maçon ; Gaste-Bois, charpentier ; Cul-Esventé et Pille-Mortier, manœuvres. Mais la verdeur du langage de ces artisans rendrait difficile un examen un peu détaillé de cette scène.

*
* *

A côté des mystères, on représentait aussi à la même époque des drames empruntés à la vie des saints. Nous en avons conservé une quarantaine,

dont certains avaient exigé plusieurs jours pour être joués. En effet dans la période où nous sommes, on ne se contente plus en général de représenter tel ou tel des miracles attribués au saint : on retrace sa vie entière. Le contenu de ces drames est d'une indigence extrême. Ils semblent avoir été composés tous sur le même modèle ; ce sont toujours les mêmes situations et les mêmes personnages qui reviennent sous des noms différents. C'est d'ordinaire un tyran qui, excité par les diables, entreprend une persécution contre les chrétiens, et à ce propos tel ou tel saint subit le dernier supplice. Souvent les scènes de tortures ont été la cause finale du drame, sa raison d'être ; elles atteignent dans ce cycle leur raffinement suprême et durent des journées entières.

CHAPITRE V

LES MORALITÉS — LES « HISTOIRES » LES MYSTÈRES PROFANES

Les drames dont nous nous sommes occupés jusqu'ici avaient tous un caractère religieux. Ils ont représenté dans un but d'édification les événements fournis par la Bible ou par la légende. Mais dans la période postérieure, lorsque le moyen âge proprement dit est en décadence et qu'apparaissent des courants nouveaux, précurseurs de la Renaissance prochaine, nous voyons se produire aussi des *drames profanes*. Ils ne sont pas écrits pour enseigner la religion ; ils représentent les événements dans un esprit tout laïque, soit pour faire de la morale, soit tout simplement pour amuser le spectateur par une série d'aventures variées. Ils se divisent en deux grands groupes : les *moralités*, qu'on peut définir brièvement comme les comédies de mœurs de cette époque, et les *mystères pro-*

fanes, lesquels sont des drames d'aventures à sujets plus ou moins historiques.

Il nous est parvenu environ soixante-cinq moralités; le contenu en est très varié. La moralité a en effet tous les caractères d'une forme de transition. Elle occupe une place intermédiaire entre les anciens genres du drame médiéval et les premiers essais de tragédie classique. Ces moralités conservées jusqu'à nous appartiennent pour la plupart au répertoire sérieux; mais plusieurs, dont nous ferons ici abstraction, doivent être classées dans le genre comique.

La moralité, comme son nom l'indique, avait la prétention de donner aux hommes des leçons de conduite. Elle voulait relever leur niveau moral en leur montrant les mauvaises conséquences des vices et les récompenses attachées à la vertu. Elle arrivait à son but par deux voies différentes. Tantôt elle prenait la forme allégorique, c'est-à dire qu'elle personnifiait les vertus et les vices et les représentait agissant et parlant comme des individus en chair et en os, et se disputant l'empire de l'humanité comme autrefois le diable et la Vierge dans les miracles. C'est là ce qu'on appelle les *moralités allégoriques*.

Tantôt on mettait en drame tel ou tel récit instructif, pouvant servir d'illustration à l'enseignement moral qu'on voulait donner. Nous avons alors ce qu'on appelle des *Histoires*.

L'allégorie avait des ancêtres très éloignés dans la littérature religieuse du moyen âge. La forme allégorique avait été déjà employée par Prudence dans son poème latin intitulé *Psychomachia*, où il avait représenté la lutte des vertus chrétiennes contre les vices païens, et cela de façon à en faire aussi dans une certaine mesure la lutte entre le christianisme et le paganisme dans l'âme humaine. Un genre très populaire était aussi celui des *débats*, où deux ou plusieurs entités disputent sur leurs mérites respectifs. Telle était par exemple *la bataille de Carême et de Charnage* : le carême et le carnaval y sont représentés sous les traits de deux barons riches et puissants. Carême est un seigneur rusé, dont les pauvres gens détestent le régime dur et tyrannique ; il apparaît environné de tous ses subordonnés, savoir des poissons et des légumes. Carnaval, lui, est accompagné de jambons et de pâtés, de paons rôtis, de saucissons poivrés, de fromages et autres victuailles

confortables. La lutte entre les deux seigneurs est longue et acharnée; mais finalement la victoire reste à Carnaval, grâce à l'aide inattendue que lui fournit au dernier moment tout un bataillon de saucissons de Noël. Carême doit se soumettre et Carnaval dicte les conditions de la paix. On pourrait citer beaucoup de « débats » du même genre, par exemple entre l'eau et le vin, entre l'âme et le corps.

Après que la scolastique eut répandu le goût de l'analyse et de l'abstraction, la littérature prit de plus en plus des allures réfléchies et moralisantes, et l'allégorie devint la forme sous laquelle le moyen âge finissant exprima de préférence ses idées. Elle domine en particulier dans les poèmes didactiques si à la mode en ce temps.

De même que le mystère était la mise en scène de récits bibliques, et le miracle la mise en scène de légendes, de même la moralité est la forme dramatique prise par la poésie didactique. Par exemple les deux poèmes de Raoul de Houdan, le *Songe d'Enfer* et la *Voie de Paradis*, — composés tous les deux au début du XIII[e] siècle, sont clairement des précurseurs, on pourrait même dire des modèles, de moralités comme celle de Bien-Avisé et Mal-Avisé. Dans le premier de

ces poèmes, l'auteur raconte comment, sous la figure d'un pèlerin, il va de péché en péché, jusqu'à ce qu'enfin il échoue dans l'Enfer, et y prend part à un festin analogue à celui qui est servi dans le même lieu à Mal-Avisé. Le *Chemin de Paradis* nous montre au contraire comment l'auteur, avec l'aide des vertus qu'il rencontre, s'avance jusqu'à l'échelle de Jacob qui conduit au ciel.

Mais le genre allégorique ne devint vraiment à la mode qu'après l'apparition du célèbre *Roman de la Rose*, l'un des livres les plus lus à la fois au moyen âge et pendant la Renaissance. On y raconte sous forme allégorique une longue et subtile histoire d'amour. L'amour y est symbolisé par une rose que l'amant veut cueillir ; une foule de personnages allégoriques travaillent, les uns à le contrarier, les autres à le soutenir dans son entreprise. A partir de l'apparition de ce roman, c'est-à-dire à partir du XIIIe siècle, la tendance allégorique se laisse également apercevoir dans le drame. On pourrait déjà signaler çà et là dans les Miracles de Notre-Dame des traces d'allégorie ; et les mystères du Vieux Testament comme les drames de la Passion contiennent des personnages symboliques qui jouent un rôle important. Cependant la

moralité n'arrive à son développement complet qu'entre les années 1450 et 1550.

Nous avons un excellent type de moralité allégorique dans *Bien-Avisé et Mal-Avisé*. Au commencement de la pièce, les deux protagonistes suivent côte à côte le même chemin. Ils y font la rencontre de *Libre Arbitre*. Mal-Avisé se couche pour dormir : mais Bien-Avisé écoute les sages conseils de Libre Arbitre, qui le conduit à *Raison*, et celle-ci le conduit à *Foi*. Puis il arrive à *Contrition*. Tout en poursuivant sa route, il rencontre *Humilité*, qui l'exhorte à renoncer à ses riches vêtements et aux « chausses à grans poulaines » : il s'agit de ces souliers pointus qu'il porte suivant la mode du temps, mais qui sont trop mondains pour les sentiers où il doit maintenant s'engager sous la conduite d'Humilité.

Quant à *Mal-Avisé*, il a suivi une voie bien différente. Il a fait d'abord la rencontre de *Mollesse ;* puis *Oisance* le met en relation avec *Rébellion*, et bientôt *Folie* et *Débauche* viennent compléter cette mauvaise compagnie. Toute la bande se rend à l'auberge et se met à boire et à jouer. Mal-Avisé perd au jeu ; il est pillé et abandonné par ses compagnons.

Pendant ce temps Bien-Avisé est conduit vers *Confession*, puis vers *Pénitence*, qui le châtie sévèrement et le remet enfin à *Satisfaction*. Cette dame, qui apparaît entièrement nue, invite aussi Bien-Avisé à se dépouiller de tout ce qu'il possède. Il visite ensuite *Aumône*, *Jeûne* et *Oraison*.

Mal-Avisé, de son côté, n'a plus, après tous ses désordres, d'autre ressource que d'aller trouver *Désespoir*. Il tombe entre les mains de *Pauvreté*, qui l'oblige à revêtir ses misérables haillons. *Malechance* et *Larcin* s'offrent à l'accompagner, et ce dernier appelle en outre tous les vices avec lesquels Mal-Avisé a déjà noué des relations. Ils l'enchaînent, dansent autour de lui et le conduisent vers la roue de la Fortune.

Bien-Avisé y arrive aussi, après avoir visité *Chasteté*, *Abstinence*, *Obédience*, *Diligence*, *Patience*, *Prudence* et *Honneur*. Ce dernier lui permet de voir la roue de la Fortune, car il est sûr que cette vue ne peut faire de mal à son protégé.

La déesse de la Fortune a deux visages, l'un gai et souriant, l'autre sombre et terrifiant. A la roue qu'elle tourne perpétuellement sont attachés quatre hommes avec le sort desquels elle joue comme un enfant avec ses jouets. Le premier de

ces personnages symboliques s'appelle *Regnabo*, l'autre *Regno*, le troisième *Regnavi* et le quatrième *Sum sine regno :* ainsi sont personnifiées les vicissitudes des puissants.

Mal-Avisé a considéré la roue de la Fortune et a tenté inutilement de s'y cramponner. Le désespoir accélère sa chute et le conduit à *Male-Fin.* D'après les indications de scène que nous avons conservées, cette dernière figure allégorique était représentée avec de grandes mamelles pendantes et suivie d'une troupe de diablotins comme une truie de ses petits.

Male-Fin demande à Mal-Avisé s'il regrette la voie qu'il a suivie, et comme il répond non, elle se met en devoir de le tuer. Cela fait, « il se déguise en âme[1] », comme le dit naïvement le livret ; et comme à ce moment Regnabo et Regnavi se présentent eux aussi devant Male-Fin, elle les fait occire par Mal-Avisé.

[1] Disons quelques mots du costume des âmes. Elles portaient de longues chemises tombant jusqu'aux chevilles ; ces chemises étaient blanches pour les bienheureux, noires ou rouges pour les damnés. Les âmes avaient le visage saupoudré de blanc. Les damnés portaient en outre sur la tête trois toupets de cheveux jaunes ou rouges symbolisant les flammes de l'Enfer. Les clowns de nos cirques, qui tirent leur origine de ces âmes damnées du moyen âge, sont encore accoutrés de la même façon.

Alors les diables se précipitent sur eux et les entraînent, avec des hurlements et des glapissements, jusqu'aux portes de l'Enfer. Celui-ci doit, — toujours d'après les indications de scènes, — être aménagé comme la cuisine d'un seigneur, où le service est fait par des *Serviteurs à la mode*. On devra de plus organiser un grand vacarme, avec bruit de tempête et de tonnerre; on entend les damnés crier et se plaindre, mais on ne les voit pas. La table à laquelle on fait asseoir les malheureux est noire et la nappe rouge. Les diables font leur entrée, portant des plats brûlants et chantant sans cesse :

> Sauce d'enfer, sauce d'enfer,
> Aux serviteurs de Lucifer.

Comme ces plats ne sont pas du goût des convives, les diables forcent ceux-ci à manger et versent enfin sur eux les restes brûlants.

Tout autre est la fin de Bien-Avisé. En compagnie de Regnavi et de Sum sine regno, il est livré encore une fois à *Pénitence*, qui finit par le mener au trône de *Bonne Fin*. Tous les trois confient leurs âmes à Dieu et sont conduits au Paradis par des anges. Les âmes exécutent une danse dans

le Paradis et chantent le *Veni Creator*, tandis que les diables souffrent horriblement dans l'Enfer.

Cela se termine par une apparition de Bonne Fin, qui exhorte les spectateurs à profiter de l'avertissement que leur donne le misérable sort de Mal-Avisé, et à prendre exemple sur Bien-Avisé, qui jouit maintenant de la béatitude céleste.

Tel est le résumé de cette pièce; tel est le sujet que nous retrouvons à peu près le même dans tout un groupe de moralités. Lorsqu'on a eu la patience de parcourir cette pièce de 8000 vers, on se demande involontairement quel plaisir le public du moyen âge pouvait bien trouver à contempler un pareil drame qui, même avec des coupures et des abrègements, pouvait à peine se représenter en moins d'une journée. Et pourtant les moralités, si bizarre que cela puisse paraître, étaient un genre très goûté. Le public cultivé et sérieux éprouvait une grande satisfaction à suivre ces explications subtiles et à s'approprier les enseignements salutaires que ces pièces répandaient à profusion. Ils admiraient la manière ingénieuse dont les différentes idées étaient personnifiées. Il est vrai qu'alors comme aujourd'hui c'était une partie restreinte du public qui allait au théâtre pour apprendre quelque

chose ; mais les moralités avaient en abondance de quoi plaire aussi à la foule. Peu de spectacles au moyen âge ont été entourés de tant de magnificence. Tous ces personnages abstraits se montraient dans des costumes d'une richesse avec laquelle le luxe de nos théâtres modernes peut à peine rivaliser. De même les décorations et la mise en scène étaient en général somptueuses et variées. Dans la moralité que nous venons de résumer, il y avait par exemple des détails scéniques très curieux et qui ont certainement dû intéresser et amuser le public : ainsi j'imagine que le bizarre accoutrement de Male-Fin et sa suite de diablotins ont eu un grand succès. On voyait aussi dans la même pièce Fortune avec sa roue, spectacle que le moyen âge ne se lassait jamais de représenter et d'admirer. On y voyait encore l'Enfer, avec une mise en scène originale, un Enfer différent de celui des anciens mystères, et soyons certains que le public savait apprécier ces nouveautés. Toutes les moralités sont pleines de trouvailles scéniques ingénieuses et piquantes.

Parfois elles prenaient presque la forme de ballets. Toutes ces vertus et tous ces vices, en général féminins, exécutaient des danses variées.

Citons pour exemple la moralité qui porte le titre solennel de l'*Homme pécheur*. Cet « homme pécheur » est un jeune homme qui s'adonne à tous les vices mais finit par se repentir et par mourir en état de grâce. Pour représenter d'une façon aussi frappante que possible les désordres de son héros, l'auteur nous fait assister à toutes sortes de scènes assez libres et à des danses. Voici le programme d'une de ces danses : Orgueil commence par exécuter un pas, puis viennent Volupté et Mensonge, maintenant entre eux le pécheur; puis arrivent en dansant tous les autres péchés capitaux, l'un après l'autre par rang d'importance. Pendant ce temps, la Conscience n'a cessé de danser derrière « l'homme pécheur ». Pour corser encore le spectacle, on chantait une chanson nouvelle.

On peut voir par là que les moralités n'étaient pas toujours aussi graves qu'on pourrait le penser d'après leurs titres. Elles étaient les pièces qu'on choisissait de préférence pour célébrer une entrée princière ou pour rehausser l'éclat d'une grande fête, et ce seul fait nous renseigne déjà sur leur luxe et sur leur succès auprès du public. Elles étaient les pièces décoratives par excellence, combinant en elles l'opéra, la comédie de mœurs et le ballet.

Beaucoup de ces moralités contiennent, comme *Bien-Avisé et Mal-Avisé*, certains éléments religieux. La vie vertueuse de Bien-Avisé est récompensée par le Paradis, tandis que Mal-Avisé doit expier ses péchés dans l'Enfer. Il y a même certaines moralités qui représentent sous une forme allégorique un événement de la Bible ou une croyance chrétienne. C'est par exemple le cas pour l'*Assomption de Notre-Dame* et pour la *Passion de Notre-Seigneur Jésus-Christ*. Mais il faut ajouter que ces deux drames appartiennent à la dernière période de la moralité et prouvent plutôt qu'on commençait à se dégoûter des spectacles religieux et qu'on essayait de les renouveler sous une forme plus philosophique et plus laïque. La plupart des moralités prêchent une morale purement naturelle et sans caractère religieux. C'est ce que nous voyons par exemple dans la célèbre *Condamnation des Banquets*, laquelle se trouve réunie à un discours sur la sobriété et met en relief par des procédés frappants les conséquences désastreuses de l'ivrognerie et de la gourmandise. *Dîner*, *Souper*, *Banquet*, invitent une société de joyeux viveurs tel que *Gourmandise*, *Je pleige d'autant*, etc. Déjà chez Dîner on entrevoit à l'arrière-

plan des maladies terribles : Apoplexie, Épilepsie, Goutte, etc., mais elles laissent provisoirement la compagnie tranquille. Chez Souper, elles font irruption pendant le repas et blessent plusieurs des convives. Et lorsqu'enfin ceux-ci visitent Banquet, trois seulement réussissent à s'échapper : *Bonne Compagnie*, *Passe-Temps* et *Accoutumance ;* les autres subissent une mort misérable. Ainsi donc les vices sont ici punis par des maladies et non plus par le feu de l'Enfer; tout le drame a un caractère abstrait, mais la morale n'en est pas pour cela moins laïque ni moins humainement pratique.

Avec la moralité, le drame médiéval fait un grand pas en avant. Ce genre marque, bien plus nettement que le miracle, la rupture avec les traditions ecclésiastiques. Il invente librement ses sujets et leur donne une forme nouvelle et particulière. On peut à beaucoup d'égards le considérer comme un genre de transition entre le théâtre du moyen âge et le théâtre classique.

Sans doute la moralité apparaît comme plus abstraite que le mystère, car elle met en scène des figures allégoriques au lieu de personnages vivants. Mais il faut bien se souvenir que les mystères ne se distinguent pas ordinairement par une peinture

bien profonde des caractères : les personnages y sont peu individuels et se ressemblent entre eux comme des frères. Même à ce point de vue la moralité ne marque pas un recul ; au contraire c'est le drame le plus psychologique du moyen âge. Plusieurs de ces figures allégoriques ont déjà plus de vie et un contenu plus riche que les personnages des mystères. Ainsi il peut arriver que par exemple l'allégorie de l'Avarice se rapproche beaucoup des portraits que la comédie nous donnera plus tard de l'Avare. Mais il est évident que la moralité ne peut rendre avec des nuances bien fines le jeu des passions et des volontés. La méthode qu'elle emploie est encore trop grossière. Ce qui se passe au fond de l'âme, ce qui est intérieur, elle le rend extérieur ; sentiments, volontés, pensées se concrétisent en personnages symboliques : d'où le manque de perspective et de clair-obscur. Et pourtant c'est ici que, pour la première fois dans l'histoire du drame, nous assistons à un essai pour démêler les motifs des actions humaines ; nous y trouvons une analyse plus profonde de l'âme que dans les genres précédents.

La moralité apportait aussi certaines améliorations dans la technique du drame. Le mystère

avait été une série d'aventures, dont le cadre flottant donnait place à autant d'épisodes qu'on voulait. La moralité limita l'action et y fit régner une unité plus rigoureuse. Et en effet elle avait toujours pour centre une idée morale, et cette idée donnait de la consistance à tout le drame. De même il arrivait souvent dans les mystères que plusieurs personnages différents apparaissaient les uns après les autres pour répéter à peu près la même chose dans des termes à peu près identiques. Le dramaturge ignorait l'art de nuancer et d'individualiser les répliques. Par exemple diverses personnes prenaient part à une délibération et émettaient des propositions semblables. Ce procédé est lourd, primitif, et il gaspille le temps. La moralité au contraire rassemblait habilement toute cette série d'orateurs dans une seule personne collective : *Chevalerie*, *Peuple*, etc..., ce qui évitait, du moins en partie, les redites et le temps perdu. Par ces procédés et par d'autres que nous ne pouvons pas énumérer ici, la moralité devint peu à peu claire et concentrée, préparant ainsi pour une bonne part l'avènement du théâtre classique.

Jetons maintenant un coup d'œil sur l'autre groupe, celui des *Histoires*, où nous trouvons les

ancêtres les mieux caractérisés de la comédie bourgeoise de l'âge suivant. Ce groupe contient le plus ancien drame profane qui nous ait été conservé : c'est l'*Histoire de Griselidis... le miroir des dames mariées*. Elle paraît bien avoir été jouée dès 1395 par la Basoche en présence du roi Charles VI.

Ce drame romanesque met à la scène une des légendes que le moyen âge a le plus aimées. Boccace l'avait racontée dans son Décaméron ; ce beau recueil où éclate la joie de vivre tomba, bien des années après son apparition, entre les mains du grave Pétrarque. Il le feuilleta et s'arrêta finalement sur l'histoire de Griselidis, laquelle est peut-être dans tout le livre celle qui est le plus conforme au goût du moyen âge. Il la lut, et elle le séduisit tellement qu'il la traduisit en latin. C'est sous cette forme qu'elle fit le tour de l'Europe ; c'est la lettre latine de Pétraque qui a servi de base au drame français dont je vais donner une analyse.

Le marquis Gautier de Saluces est un grand chasseur. Ses barons et vassaux, qui lui sont très attachés, l'ont souvent supplié de prendre femme pour que son marquisat ne tombât pas après sa mort entre les mains d'un étranger. Mais il aime la

liberté de sa vie de garçon et il ne croit pas aux femmes. Il a donc refusé pendant longtemps d'écouter les conseils de ceux qui voulaient le marier. Mais enfin il se décide à céder et à chercher femme, mais à la condition que tous ses sujets traiteront avec le plus grand respect celle qu'il choisira, quelle qu'elle puisse être. Personne n'a rien à objecter à une demande aussi raisonnable. Gautier invite à ses noces toute la noblesse du pays, tous ses parents et voisins, et on se met à faire les robes de la future marquise, sans que personne sache encore qui elle est.

Cependant il y a sur les terres du marquis un vieux berger très pauvre nommé Janicole, dont la fille Griselidis est un modèle de toutes les vertus féminines. Le marquis l'a remarquée au cours de ses chasses dans le bois. Il a vu avec quel dévouement intelligent elle dirigeait son petit ménage, avec quelle tendresse elle soignait son vieux père.

Arrive enfin le jour fixé pour le mariage. Le marquis se rend dans le bois avec sa suite, comme s'il s'agissait d'une partie de chasse ordinaire, et arrive devant la chaumière de Janicole. Griselidis puise de l'eau à la fontaine pour laver les pieds de

son père. Le marquis fait appeler le vieillard et lui demande la main de sa fille. Le vieillard s'incline profondément et remercie de cette offre brillante. Mais le marquis exige que Griselidis lui promette d'obéir en tout aveuglément et de faire toutes ses volontés, quelles qu'elles puissent être. Griselidis le lui jure solennellement. Alors on la pare de riches vêtements, et les noces sont célébrées.

Cette première partie du drame se termine par une scène entre deux bergers, laquelle est comme une caricature de l'événement sérieux qui vient de se passer. L'un d'eux se croit déjà chevalier comme Griselidis est marquise; et l'autre se moque de lui.

Griselidis montre beaucoup de modestie et de simplicité dans cette élévation subite. Ses vertus domestiques et son attitude digne excitent l'admiration générale. Elle a bientôt une fille qu'elle aime avec toute la tendresse dont son cœur est capable. Mais le marquis, voulant mettre son obéissance à l'épreuve, lui enlève l'enfant sans lui dire ce qu'il en a fait. Elle croit qu'il a mis sa fille à mort; mais en réalité il la fait élever secrètement chez une parente qui habite Bologne. Griselidis devient mère une seconde fois et un fils lui naît. Celui-ci

aussi lui est enlevé par le père ; mais elle supporte encore cette perte sans que ses lèvres murmurent une plainte.

Malgré cela le marquis n'est pas encore complètement persuadé qu'il a une femme obéissante, et il la soumet de nouveau à une épreuve, la plus dure de toutes.

Il demande au pape l'autorisation de se séparer de sa femme : ce qu'il obtient sans difficulté. Puis il ordonne à Griselidis de retourner dans la chaumière de son père en emportant seulement ce qu'elle a apporté en se mariant, c'est-à-dire rien. Elle obéit. Elle se contente de demander qu'on lui laisse une chemise pour couvrir son corps nu ; puis elle part pour la demeure paternelle.

Pourtant la série des humiliations et des épreuves n'est pas encore terminée. Le marquis fait venir ses deux enfants de Bologne et appelle Griselidis au château. Il lui présente sa fille comme une noble princesse qu'il veut épouser et lui ordonne de faire les préparatifs de la noce. Elle obéit encore. « Que te semble-t-il de ma nouvelle épouse ? » lui demande le marquis. Elle répond : « Sire, vous ne pouviez pas en trouver une plus honnête ni plus belle que celle-là, et j'espère que vous serez très

heureux. Mais je vous prie seulement de ne pas être aussi dur avec elle que vous l'avez été envers moi. Elle a été élevée délicatement, elle est jeune et tendre, et elle ne pourra jamais souffrir tout ce que j'ai souffert. »

Enfin le marquis est vaincu par cette résignation sublime. La longue épreuve est terminée, et Griselidis est rétablie dans son ancienne dignité de marquise et d'épouse, ses enfants qu'elle retrouve lui sautent au cou, et son vieux père est appelé à la cour du marquis.

Griselidis représente l'idéal que le moyen âge s'est fait de la femme : il la rêvait ainsi, patiente, humble, soumise aux volontés de son mari. Cet idéal n'est plus le nôtre, et au lieu d'admirer Griselidis nous sommes plutôt tentés de nous indigner d'une soumission aussi aveugle.

Parmi les autres pièces du même groupe on peut signaler une version dramatique de la légende bien connue du fils ingrat. Des parents ont cédé à leur fils tout leur patrimoine pour qu'il pût épouser la fille d'un seigneur. Après le mariage les parents viennent lui demander de vouloir bien leur donner de quoi vivre ; mais il se contente de leur jeter un morceau de pain noir. La punition d'une pareille

ingratitude ne se fait pas attendre. Comme il s'assied à sa table richement servie et ouvre un pâté, il en sort un crapaud qui le mord au visage et y reste attaché. C'est seulement après qu'il s'est repenti que le fils ingrat est délivré de l'horrible bête.

Ces drames sont souvent des remaniements de récits bibliques, mais dépouillés de toute couleur locale et transportés dans le milieu même où vivait l'auteur. Ainsi dans le drame intitulé *Les frères de maintenant*, nous retrouvons l'histoire de Joseph et de ses frères habillée à la mode du moyen âge. Un autre sujet très populaire, souvent dramatisé et souvent utilisé pour les comédies de collège, était la parabole de l'enfant prodigue.

Cependant le plus intéressant de ces drames, à mon avis, est celui de la *Pauvre fille villageoise* que son seigneur veut séduire. C'est déjà une véritable comédie de mœurs.

Au commencement de la pièce, un vieux paysan pleure la mort de sa femme. Sa fille, qui s'occupe du ménage, essaye de le consoler en lui promettant de ne jamais l'abandonner. Puis la scène change et nous voyons paraître le seigneur suivi de son valet. « Ne suis-je pas bien vêtu ? » demande

le maître... « Que dit-on lorsque je passe...? Connais-tu une jolie fille qui pût me résister? » — « Mais oui, répond le valet, je connais la fille du pauvre Groux-Moulu, Églantine au beau corps menu; elle vous conviendrait bien, mais elle est sage et honnête. » — « Groux-Moulu est mon inférieur; va dire à sa fille qu'elle me fasse visite, et promets-lui que c'est pour l'épouser. »

Le domestique exécute la commission; mais Églantine ne veut pas entendre parler d'une visite chez le maître. En vain fait-il miroiter à ses yeux toutes les richesses dont elle sera comblée : « Tu auras de l'or et de l'argent et des vêtements doublés de fourrure, et des ceintures et des bijoux, et ensuite tu pourras faire un mariage riche et noble ». Mais la jeune fille ne se laisse pas prendre à ces belles promesses :

> « Ce seroit très belle parure,
> Mais mon corps ne seroit qu'ordure. »

Ainsi répond-elle, et son père l'approuve.

Le seigneur se rend alors en personne à la chaumière du paysan, et toute résistance devient inutile. Le bonhomme est roué de coups, et on donne à la jeune fille une heure de réflexion pour se décider

et conférer avec son père. Cependant le maître s'arrange de façon à épier ce qu'ils vont se dire.

Or ce qu'il entend et voit est si touchant que son cœur en est ému. La jeune fille tend à son père une épée, s'agenouille devant lui et le supplie de lui couper la tête, car, dit-elle, « c'est le seul moyen par lequel je puisse échapper à notre maître ». Celui-ci renonce alors à ses poursuites criminelles, il se montre, vient poser une couronne de fleurs blanches sur la tête de la vertueuse jeune fille, et promet de donner au vieillard de quoi le rendre riche. Le tout se termine par quelques mots que le père adresse aux spectateurs et qui résument la morale de la pièce.

Il existe en dehors des moralités une autre catégorie de drames profanes, savoir les *mystères profanes*, qui se rapprochent par leur technique des miracles et des mystères proprement dits. Nous avons vu comment le miracle du XIVe siècle marquait déjà certaines tendances à devenir un simple drame d'aventure. L'évolution est maintenant accomplie, et on va chercher des sujets dans les poèmes chevaleresques, dans les légendes antiques, dans l'histoire, dans les chroniques, etc. Aucune puissance supérieure à l'homme n'inter-

vient plus dans l'action, et les événements se développent suivant des lois naturelles.

Nous avons déjà trouvé des antécédents à ce genre dramatique dans certains mystères mimés à sujets profanes.

C'est certainement d'un mystère mimé qu'est sorti le plus ancien mystère profane que nous possédions. Le *Mystère du siège d'Orléans* représente un événement contemporain, à savoir le siège d'Orléans par les Anglais et la délivrance de cette ville par l'intervention de Jeanne d'Arc.

Déjà le jour même où les Anglais furent forcés de lever le siège, le 8 mai 1429, une procession solennelle défila dans les rues de la ville ; elle comprenait Jeanne d'Arc elle-même, le bâtard d'Orléans, d'autres dignitaires qui avaient pris part à la défense de la cité, plus le clergé, des bourgeois et du menu peuple. Cette grande procession commémorative de la levée du siège se reproduisit tous les ans à la même date. Mais bientôt, pour augmenter l'éclat de la fête, on commença d'y joindre un spectacle dramatique, sans doute un mystère mimé où étaient figurés les principaux épisodes du siège. Plus tard on substitua à ce spectacle muet des parties plus ou moins considérables du grand mystère que

nous possédons actuellement. Il est très probable que ce drame gigantesque n'a jamais pu être représenté intégralement : il n'a pas moins de 20 000 vers !

Le mystère du siège d'Orléans a été composé par un témoin oculaire et il a sur beaucoup de points la valeur d'une source historique. Mais l'auteur n'a pas réussi à traiter ce grand sujet d'une façon intéressante et artistique. Son œuvre est sèche, médiocrement écrite et elle se compose principalement d'une série de scènes guerrières.

Un autre drame géant est l'*Histoire de la destruction de Troie la grant*, composé en 1450 à Orléans par un parisien du nom de Jacques Milet, qui étudiait en ce temps à l'université de cette ville. Il s'agit là de la légende antique la plus connue et la plus goûtée au moyen âge, celle de l'enlèvement d'Hélène et de la prise de Troie. Ce drame a encore plus que le mystère du siège d'Orléans le caractère d'une pièce à grand spectacle. De nombreuses processions de Grecs et de Troyens, tantôt à cheval, tantôt à pied, défilent sur la scène au son d'instruments divers. Des navires évoluent entre la côte grecque et la côte troyenne. Les héros portent de riches costumes, de coupe moitié

antique moitié moderne. Mais il ne faudrait pas chercher dans une telle pièce le moindre souci de la couleur locale. Les mœurs et les costumes y sont ceux du moyen âge, et le caractère de beaucoup des héros homériques a été complètement altéré et travesti. Ainsi le noble Achille est représenté comme un assassin misérable qui frappe lâchement Hector par derrière. Hélène est une princesse coquette qui, lorsqu'elle apprend l'arrivée de Pâris à Sparte, va au temple par curiosité et fait semblant d'être plongée dans ses prières tandis qu'elle contemple à la dérobée le beau « jouvencel » troyen. Mais à la condition de ne pas exiger de ce drame la vérité historique, on peut y trouver de beaux passages; l'auteur est particulièrement heureux dans la peinture des scènes d'amour; le style est harmonieux et ne manque pas d'agrément; peu d'œuvres du moyen âge sont aussi bien versifiées. Enfin ce qui ajoute encore à l'intérêt du drame de Jacques Milet, c'est que cent ans avant l'apparition de la tragédie classique, il nous offre un sujet antique mis à la scène, et nous voyons par là que déjà à cette époque le goût de l'antiquité s'éveillait dans le public.

Les deux grands drames dont il vient d'être

question se rattachent par leur technique aux mystères religieux. Mais un troisième, dû au célèbre Pierre Gringoire, porte en outre des traces visibles de l'influence des moralités. La *Vie de Monseigneur saint Louis* est la mise en scène d'une vieille chronique sur le roi Louis IX : ce drame se divise en neuf parties (ou livres), dont chacune traitait une période spéciale de la vie du saint roi. Chacune de ces parties a été représentée séparément par la corporation des maçons et charpentiers qui avaient leurs assemblées à la chapelle Saint-Blaise à Paris. Le drame a donc exigé neuf ans pour être joué en entier.

La première année, la corporation était édifiée sur l'éducation pieuse qu'avait reçue saint Louis. Les années suivantes, on le voyait réprimer une révolte de grands, partir pour sa première croisade, puis après son retour arranger les affaires intérieures de la France. Puis on représentait sa mort lors de sa seconde croisade, et enfin le dernier livre rendait compte de divers miracles qui s'étaient produits sur son tombeau. Toute cette histoire de la vie et des hauts faits de saint Louis est exposée avec clarté et simplicité; elle contient une infinité de menus traits et d'épisodes, dont plu-

sieurs ont été bien compris et vivement rendus par l'auteur.

Cependant le plus intéressant des drames de ce groupe est celui de l'*Empereur qui tua son neveu*.

Il s'agit d'un vieil empereur qui a toujours gouverné suivant un idéal de droiture et d'équité. Il sent la mort approcher et, s'apercevant que ses forces l'abandonnent, il appelle son neveu, convoque les grands du royaume, et en leur présence il pose sa couronne sur la tête de ce neveu qui doit être son successeur; il le ceint aussi de son épée tout en lui donnant de sages conseils.

Mais le neveu ne se fait pas du pouvoir suprême une idée aussi élevée que son oncle. Ce qu'il voit surtout dans la nouvelle puissance dont on l'a investi, c'est un bon moyen de satisfaire ses caprices et ses appétits. Il convoite depuis longtemps la fille d'une veuve, une honnête fille qui a toujours repoussé ses propositions. Devenu empereur, il n'a rien de plus pressé que de la prendre par violence.

Dans leur désespoir, la mère et la fille vont s'adresser au vieil empereur. Celui-ci, outré de ce qu'on lui apprend, appelle son neveu, lequel, n'ayant pas la conscience nette, se fait prier pour

comparaître. Le vieillard exhale son courroux en termes pathétiques; il flétrit l'action infâme de son indigne successeur, et les grands du royaume essayent en vain d'excuser ce dernier. Lorsque l'empereur voit que personne ne le soutient, il éloigne sa suite et tue son neveu de sa propre main. Et comme les assistants s'étonnent de cette exécution sommaire, il leur dit fièrement : « J'ai fait justice, car vous n'auriez pas osé la faire vous-mêmes ». Mais les émotions qu'il vient de traverser ont épuisé les dernières forces du vieillard. Il se prépare à la mort. Il confesse ses péchés à son chapelain et demande humblement l'absolution et les derniers sacrements. Mais le chapelain ne peut satisfaire à ce désir, car l'empereur n'a pas encore confessé le meurtre de son neveu; il refuse de s'en repentir et proteste qu'il n'a fait qu'obéir à un devoir de justice. Il prie le chapelain de lui montrer au moins à distance la sainte hostie; puis il adresse à Dieu une prière ardente, se confesse à lui de ses fautes et lui remet son âme. Et voici qu'un miracle se produit : une main invisible approche l'hostie de ses lèvres, et il meurt en paix, car Dieu vient de lui faire connaître par ce miracle que son acte était juste.

L'action de ce petit drame est vive et bien con-

centrée, et il est écrit en bon style. A en juger d'après la métrique, il semble que certains morceaux pathétiques ont dû être chantés. Les caractères sont tracés avec vigueur. Cet empereur, ce vieux représentant d'un idéal de justice, est déjà un personnage de tragédie; il devient pathétique, éloquent, lorsqu'il voit fouler aux pieds l'idée pour laquelle il a lutté pendant toute sa vie. Entre lui et son neveu il existe un véritable conflit dramatique. Le drame sérieux du moyen âge français n'a jamais rien produit de supérieur à cette pièce: elle nous montre clairement que le théâtre médiéval, abandonné à lui-même, sans influences antiques, était susceptible de se développer jusqu'à arriver au drame moderne, agissant sur les spectateurs par le jeu réciproque de l'action et des caractères.

C'est ce qui se produisit en Angleterre où dès la fin du XVI[e] siècle un drame moderne sortit par une évolution naturelle des drames médiévaux tels que celui de « la pauvre fille villageoise » examiné plus haut. En France au contraire le vieux drame tomba dans le mépris à partir du milieu de ce même siècle et n'exerça plus qu'une influence latente par sa mise en scène[1].

1. La terminologie que je viens d'employer dans l'exposé

qui précède s'écarte quelque peu de la terminologie usuelle. Ainsi nous employons le terme de *mystère* dans le sens exclusif de *drame biblique en langue vulgaire*. D'ordinaire on lui donne une signification plus vague et on l'emploie même comme une désignation générale pour tous les drames sérieux autres que les moralités. De même nous avons, à cause de leur origine assez différente, séparé le miracle du mystère plus nettement qu'on ne le fait d'habitude. En revanche nous n'avons pas jugé nécessaire d'admettre le *drame hagiographique* comme un genre distinct à côté du miracle, — d'autant plus que nous n'avons guère parlé qu'en passant de cette forme de drames.

Le terme de *drame profane* est aussi employé en France dans une acception plus étendue. On le prend comme synonyme de *drame non sacré*, ce qui fait que tous les genres comiques arrivent à rentrer dans cette désignation trop compréhensive. Quant à nous, nous n'avons appliqué l'expression de drames profanes qu'aux drames *sérieux* de caractère non religieux.

Ce n'est pas ici le lieu de justifier ces modifications. Nous croyons d'ailleurs avoir toujours précisé nos termes avec assez de soin pour éviter toute confusion et tout malentendu dans l'esprit du lecteur.

CHAPITRE VI

LE SYSTÈME DRAMATIQUE DU MOYEN AGE

Une représentation au moyen âge commençait d'ordinaire, — comme il convenait à un drame religieux, — par un sermon. Puis le drame proprement dit était précédé d'un prologue débité par l'auteur, par le « meneur du jeu », ou bien encore par un des acteurs de la pièce.

Le caractère de ces prologues était très variable. En général ils résumaient le drame dans ses grandes lignes pour que les spectateurs pussent se reconnaître plus facilement dans une action souvent très compliquée. D'ordinaire le prologue se terminait par une invitation à faire silence et à garder une attitude décente pendant la représentation. Et ce n'était pas une chose facile que d'obtenir le silence de cette foule houleuse et mal disciplinée : ce qui le prouve, ce sont tous les

moyens variés qu'emploie le prologue pour arriver à ce but. Il menace, il plaisante, il fait des promesses. « Ce n'est pas si difficile que cela de se taire » dit un de ces prologues, « chacun n'a qu'à fermer sa bouche. » Une autre fois l'auteur s'écrie: « Béni soit celui qui se taira... Je vais prier Dieu qu'il pardonne tous ses péchés à celui qui fera la paix. » Si ces bonnes paroles ne suffisaient pas, on recourait à d'autres moyens. Par exemple il est dit à un endroit de la *Passion* de Jean Michel : « La fille chananéenne pourra commencer la représentation en parlant comme une démoniaque, jusqu'à ce que le silence soit obtenu. »

Le drame du moyen âge ne connaissait pas les divisions en actes et en scènes : au lieu de cela, il avait les divisions en *journées*. Chaque journée comprenait à peu près ce qu'on pouvait représenter dans l'espace d'un jour, et elle se divisait à son tour en deux portions séparées par une *pause pour dîner;* et enfin ces portions étaient elles-mêmes subdivisées en tranches plus petites par d'autres pauses.

Quant à la longueur des drames, elle variait beaucoup. Le plus court que nous connaissions a 346 vers. Mais souvent la représentation d'un drame du moyen âge pouvait durer plusieurs jours:

ainsi la Destruction de Troie comprenait quatre journées. Le drame le plus long qui ait été joué de suite est celui des Actes des Apôtres par les frères Greban : il ne mesurait pas moins de 50000 vers et fut représenté en 1536 à Bourges pendant quatre jours. Notons par comparaison qu'une tragédie classique varie en général entre mille et deux mille vers.

La représentation se terminait souvent comme elle avait commencé, c'est-à-dire par un sermon ou au moins par un psaume. Mais parfois aussi on se rendait directement du spectacle à l'église pour y entendre un sermon.

Ce que nous appelons aujourd'hui couleur locale était chose inconnue à la littérature médiévale. Le moyen âge ne faisait jamais un effort critique ni artistique pour se replacer dans les siècles passés, pour en reproduire les idées, la manière de voir et les coutumes. Naïvement il ramenait tout à lui-même et voyait tout à travers ses propres idées. C'est ainsi que dans un drame sur la naissance de Jésus l'empereur romain Augustus se fait traduire en français une inscription latine. L'apôtre Paul prédit la grandeur future de l'Université de Paris, et dans la Vie de sainte Barbe on voit la jeune

sainte lisant les contes de Boccace, bien qu'elle vécût sous l'empereur Maximien. Dans un autre drame, Dioclétien dispose d'une artillerie complète. De même le moyen âge mélange la notion de musulman et celle de païen, si bien que les Sarrasins se trouvent adorer Apollon et Jupiter en compagnie de diverses divinités bizarres. Dans les drames qui traitent des sujets antiques, par exemple la destruction de Troie, les héros d'Homère sont interprétés comme des chevaliers et des barons féodaux. Les palais troyens sont décrits comme des châteaux du moyen âge et l'amour qui attache Pâris à Hélène a le même caractère sensuel et mystique que celui qui enchaîne Tristan à Yseult.

Mais précisément cette naïveté dans les descriptions et les peintures donne aux drames du moyen âge une grande valeur historique. Grâce à elle nous pénétrons dans la vie de cette époque. L'histoire de la Passion renferme la peinture la plus fidèle et la plus vivante d'une coquette et d'un petit-maître au moyen âge. Dans « La marquise de la Gaudine » nous avons une description assez bonne de la vie solitaire d'une dame dont le mari est parti à la guerre. Tout le clergé depuis les hauts prélats jusqu'au plus petit diacre est repré-

senté dans mille endroits de ces drames. Mais c'est tout spécialement la vie du peuple qui est traitée avec sympathie et avec une connaissance profonde du sujet : petits bourgeois, paysans, domestiques, charbonniers, défilent devant nos yeux avec leur physionomie complète. Plus on descend dans l'échelle sociale, plus la peinture des mœurs est riche, détaillée, fidèle. Citons notamment toute cette collection de voleurs, de mendiants et de vagabonds qui tiennent une si grande place dans les pièces du moyen âge et auxquels on fait jouer généralement des rôles comiques. Tout un trésor de documents historiques est donc caché dans ces drames si souvent dépourvus de valeur littéraire.

Mais il ne faudrait pas conclure de ce que nous venons de dire que l'art de peindre des caractères atteigne un niveau élevé dans le drame du moyen âge. Les auteurs de ce temps ont une certaine aptitude à rendre fidèlement la vie de tous les jours dans ses détails les plus intimes ; ils sont capables de faire des tableaux de mœurs, mais ils ne réussissent que bien rarement à faire comprendre les motifs psychologiques des actions. En d'autres termes ils peuvent nous présenter des types, mais non des individus.

Le drame du moyen âge n'avait pas seulement pour objet d'édifier le public, il songeait aussi à l'amuser pour mieux captiver son attention. C'est pourquoi les scènes sérieuses et pathétiques alternent avec les scènes comiques.

Le drame religieux était souvent précédé d'une farce; souvent aussi on intercalait des farces dans la pièce elle-même, ou bien encore on les plaçait à la fin de la représentation. Dans les plus anciens mystères les scènes comiques étaient jouées presque exclusivement par des diables, et le diable resta pendant tout le moyen âge l'une des figures comiques les plus goûtées du public. Il effrayait et amusait à la fois.

Comme dans beaucoup de contes populaires de tous les pays, le diable des mystères est un diable assez bête. Il ne réussit jamais dans ses projets malicieux, car Dieu prend le pécheur sous sa protection. Honteux et confus, l'oreille basse, il se retire pour méditer sur son échec, mais peu de temps après le voilà engagé dans une nouvelle entreprise qui reste également sans résultat. Les diables amusaient déjà les spectateurs par leurs masques grotesques. On riait de leurs figures noires, de leurs cornes et de leurs longues oreilles,

de leurs corps velus, de leurs pieds fourchus et des longues griffes dont leurs mains étaient armées. La même hiérarchie sévère qui réglait les rangs dans la société du moyen âge se retrouvait dans l'immense société infernale dont Lucifer était le maître absolu et dont les nombreux sujets portaient des noms différents. Un type particulièrement populaire était celui du jeune diable novice, qui ne sait pas encore son métier et qui s'en revient en Enfer avec un butin misérable. Combien toutes ces figures diaboliques paraissaient vivantes au spectateur du moyen âge ! Avec un art qui laisse loin derrière lui celui des mystères, Dante a dépeint dans *l'Enfer* (chant XXII) une « diablerie » du même genre ; mais il n'est pas douteux qu'il s'est inspiré des représentations dramatiques.

Lorsqu'une bataille a eu lieu sur la scène, les diables se précipitent avec leurs brouettes pour emporter les âmes des morts. Quand leurs machinations contre les hommes ont échoué, il peut arriver qu'ils se torturent mutuellement. Par exemple lorsque Satan, Astaroth et Bérith reviennent vaincus en Enfer, apportant la triste nouvelle de la résurrection du Christ, Lucifer les fait saisir et donne des ordres pour qu'ils soient d'abord

bouillis dans les chaudières infernales, puis pendus la tête en bas à une potence, au-dessus d'un bon feu. Pour achever le supplice, on les plonge dans du plomb fondu. Cela leur apprendra à mieux faire leur devoir une autre fois.

Le mystère reçut au cours de son développement d'autres figures comiques, par exemple les tyrans, les bourreaux, les domestiques et surtout le fou, qui devient à partir du milieu du xve siècle un personnage habituel, comme il l'était déjà dans la farce et dans la sotie. Il pouvait arriver que son rôle ne fût pas écrit et qu'on laissât à son imagination le soin d'inventer des répliques amusantes, auquel cas le livret porte cette simple mention : *Stultus loquitur*.

Très souvent aussi les rôles comiques se trouvaient confiés à des mendiants. Il y a par exemple dans le mystère de saint Bernard de Menthon une scène où un aveugle-né est guéri en invoquant les reliques des saints. Son conducteur ou « varlet », que ce miracle a rendu superflu, réclame ses gages : « Mon ami, lui répond le maître, je ne sais qui tu es : je ne t'ai jamais vu ». Dans un autre mystère, un aveugle et un boiteux viennent d'être également guéris, mais malgré

eux, par le passage des reliques du saint. Ils se répandent aussitôt en lamentations plaisantes sur un miracle qui en supprimant leur infirmité leur enlève en même temps leur gagne-pain. On est souvent étonné de la liberté, pour ne pas dire du cynisme, avec laquelle ces parties comiques sont traitées dans des drames religieux.

Ce mélange d'éléments pathétiques et d'éléments comiques a dans l'histoire littéraire une grande importance. En France, il est vrai, il ne fut plus permis après les réformes de la Pléiade : la gravité de la tragédie ne tolérait pas les intermèdes comiques. Mais le mélange des tons survécut en Angleterre et en Espagne. Shakespeare, on le sait, employa souvent le fou et, surtout dans ses premiers drames, ce personnage a encore toutes les allures d'un bouffon, d'un clown chargé d'un intermède. Mais dans les meilleures pièces de Shakespeare l'élément comique et l'élément pathétique ne sont plus étrangers l'un à l'autre; le poète les a fondus harmonieusement, le rire et les larmes se mêlent comme dans la vie réelle, et le ton varie avec des nuances infinies.

Le drame du moyen âge fut remplacé par la tragédie pseudo-classique, avec laquelle il forme une

antithèse presque parfaite : une comparaison avec cette dernière fait mieux ressortir par contraste ses traits généraux.

Dans la tragédie française telle qu'elle nous apparaît chez ses deux plus illustres représentants, Corneille et Racine, on vise avant tout à la concentration et à l'unité. Nous n'avons pas besoin de développer ici, pour des lecteurs français, la fameuse règle des trois unités qui s'est imposée au théâtre à partir du *Cid*.

Ces règles sévères étaient complètement inconnues au théâtre médiéval : comparé à la tragédie classique, il manque de toute espèce de composition et semble gouverné par le hasard et l'arbitraire. Tout d'abord il ignore l'unité d'action et de ton ; il se résout en une collection de situations particulières reliées entre elles par des liens très lâches. Il arrive souvent que plusieurs actions soient placées côte à côte et alternent entre elles. Ainsi on trouve presque régulièrement, auprès de l'action principale, des épisodes comiques qui viennent traverser les scènes sérieuses. Tandis que la tragédie a pour but unique de dégager les situations essentielles, ou pour mieux dire, travaille l'action de façon à la ramener à une série de conflits frappants

et relie ceux-ci entre eux par de savantes explications psychologiques, le drame du moyen âge cherche seulement la variété et le mouvement extérieur.

Du reste, en ce temps, un drame isolé formait si peu un tout distinct que plusieurs pièces pouvaient s'unir et se fondre ensemble, ou bien encore, au besoin, se diviser en tranches et servir à diverses représentations. La drame d'Adam se compose de trois drames distincts mis bout à bout. Le grand mystère de Gringore sur saint Louis se partageait en neuf « livres » qu'on jouait l'un après l'autre à un an d'intervalle. Un vieux manuscrit nous présente cinq mystères qui pouvaient se jouer en même temps comme un drame unique ou bien aussi se diviser de façon à former deux ou trois pièces indépendantes : les suppressions qui devenaient nécessaires dans ce second cas sont prévues et données dans le texte.

C'est précisément ce vague de la composition qui a rendu possible la formation des cycles. On ajoutait tout bonnement un mystère à un autre dans l'ordre chronologique, et on obtenait ainsi des drames gigantesques comme ceux de l'Ancien Testament ou de la Passion.

Le drame du moyen âge ne connaissait pas non plus l'unité de temps. On peut même dire qu'en règle générale il suivait le héros depuis le berceau jusqu'à la tombe. Dans la *Passion*, nous voyons Jésus naître, s'instruire au temple, accomplir sa mission sur cette terre et enfin mourir sur la croix. Le dramaturge du moyen âge ignore l'art délicat de la perspective ; il ne sait pas choisir un endroit d'où il puisse embrasser l'essentiel de son sujet et voir les événements se grouper en grandes masses ; il suit pas à pas toutes les péripéties de l'action, accordant les mêmes développements aux menus détails et aux faits importants.

Il résultait souvent de ce désordre que plusieurs acteurs différents apparaissaient dans le même rôle au cours de la pièce. Les manuscrits indiquent quand doit se faire ce changement de personne. Ainsi on lit dans l'*Ancien Testament :* « ici finit le petit Isaac » ; et plus loin : « ici commence le grand Isaac. »

Enfin l'unité de lieu n'existait pas plus que celle d'action et de temps. L'action se passait tantôt dans un endroit tantôt dans un autre. A un moment nous sommes à Jérusalem, le moment suivant à Rome, ensuite à Nazareth, etc... Même dans des

drames très courts on peut compter jusqu'à vingt endroits différents entre lesquels se déplace l'action, et l'on pourrait citer des pièces où ce chiffre s'élève jusqu'à quatre-vingts. Nous avons déjà expliqué à propos de la Représentation d'Adam comment il était possible de présenter aux yeux des spectateurs tant de lieux divers, et dans les pages qui vont suivre nous tâcherons d'exposer plus en détail la curieuse mise en scène des drames du moyen âge.

Les spectateurs de ce temps n'exigeaient donc pas la même composition serrée que ceux de nos jours. Les drames se réduisaient en fait à une succession de tableaux : ils se bornaient à dérouler devant les yeux une série infinie d'aventures.

En d'autres termes le genre de composition particulier au théâtre médiéval rappelle beaucoup plus celui du récit ou de l'épopée que celui du drame moderne.

Comme le poète épique, le dramaturge du moyen âge pouvait représenter toute une vie humaine avec ses événements grands et petits. Comme lui, il est indépendant de l'espace, il peut transporter l'action où il lui plaît.

Cependant il n'a pas su tirer parti des grandes libertés que lui laissait ce mode de composition.

Sans doute son drame avait la variété et la bigarrure, mais il a manqué de profondeur et de perspective. La liberté n'était guère autre chose que l'arbitraire, et ce drame est lâche et diffus dans sa contexture.

Ce fut seulement en Angleterre et en Espagne, à l'époque de la Renaissance, qu'on apprit à dominer ce genre, à utiliser ces libertés, et alors seulement on comprit les ressources que pouvait fournir une pareille forme de drame pour donner une peinture large et puissante de l'humanité.

CHAPITRE VII

LA SCÈNE — LES DÉCORS — LES MACHINES, ETC.

La mise en scène a été soumise aux mêmes principes pendant tout le moyen âge, mais elle a parcouru plusieurs stades de développement avant d'arriver à sa perfection.

Le type primitif est celui que nous trouvons à l'intérieur de l'église. Le cortège des prêtres-acteurs sortait de la sacristie, qui était située loin du chœur, dans une des nefs latérales. Ils se rendaient en procession solennelle vers le chœur, où se donnait la représentation. Si le drame était important, l'espace qu'il occupait pouvait s'étendre jusqu'à la nef. La façon dont on désignait les diverses localités du drame rappelle les procédés de l'enfant dans ses jeux : telle et telle partie de l'église devait figurer tel et tel lieu du drame, sans que les lieux fussent marqués par le moindre indice caractéris-

tique. Cette méthode conventionnelle a persisté plus ou moins pendant tout le moyen âge : à leur point de perfection, les décors reçurent une belle forme architecturale, mais on ne s'efforça jamais de leur donner un caractère réaliste et de produire l'illusion.

Dans la Représentation d'Adam, la scène s'étendait devant l'église, sur un espace libre, mais avec le portail comme appui et comme fond. Les diverses localités ou « mansions » se trouvaient alors rangées tout autour de cet espace. Les spectateurs étaient sans doute massés devant la scène, peut-être aussi l'entouraient-ils de trois côtés.

Il semble qu'ensuite on ait pendant longtemps joué presque exclusivement sur terrain libre, sur le pré ou sur la place. Les localités se trouvaient alors dispersées de-ci de-là, et les spectateurs entouraient la scène de tous les côtés. La disposition des décors devait rappeler ainsi celle qu'on adopte dans les pantomimes de nos cirques. A Bourges on joua même, en 1536, dans le vieil amphithéâtre romain, qui se prêtait parfaitement à un pareil arrangement des diverses localités.

Mais vers la fin du moyen âge on prit l'habitude de dresser un théâtre spécial pour chaque grande représentation. La scène se composa ordinairement

d'une estrade en planches, de forme rectangulaire, et les décors principaux tout au moins furent disposés le long des trois côtés ; quant aux décors secondaires, on pouvait les placer sur la scène. Les spectateurs se groupaient devant celle-ci. Cette disposition était la plus naturelle quand on jouait dans une salle, et c'est certainement celle qu'adoptaient déjà les confrères de la Passion à l'hôpital de la Trinité.

Il y a environ un siècle, on se représentait encore la scène du moyen âge comme composée de trois étages entre lesquels on communiquait par des escaliers ou des échelles. L'étage inférieur aurait représenté l'Enfer, le second étage la Terre et le troisième le Ciel. Mais toute cette hypothèse provenait d'un malentendu : on avait confondu la disposition de la scène avec celle des places réservées aux spectateurs, et celles-ci pouvaient en effet assez souvent être réparties sur plusieurs étages.

La scène du moyen âge a toujours distribué ses localités sur un seul étage ; mais cela n'empêche pas que les décors différents ont pu se trouver à des hauteurs et sur des plans différents. Ainsi le Ciel était toujours situé à un endroit plus élevé que le reste de la scène, d'ordinaire sur le toit de

l'une des autres mansions et il était relié au plancher de la scène par un escalier ou une échelle. De même la scène prenait en partie la disposition d'une terrasse, quand elle était placée dans une salle et que l'espace était limité : tel était par exemple le cas pour le théâtre des confrères de la Passion, comme il ressort des indications de scènes du Vieux Testament, qu'on y représenta en 1541.

La scène du moyen âge a donc très sensiblement changé d'aspect suivant les siècles et suivant les circonstances extérieures. Les décors ont été posés librement ou placés contre un mur de fond. La scène a été en demi-lune ou rectangulaire, ou bien circulaire comme un manège de cirque. Ses dimensions ont beaucoup varié. Cependant, si nous faisons abstraction de ces variations accidentelles, nous pouvons nous représenter comme il suit la scène-type :

Elle comprenait deux parties différentes : le *champ*, espace libre où se donnait la représentation, et les décors, ou, comme on les appelait, les *mansions*, c'est-à-dire les divers lieux où l'action se transportait successivement. Ces mansions étaient, comme le nom l'indique, de petits bâtiments édifiés tout le long des trois côtés de la scène. Leur

nombre correspondait à celui des endroits où devaient se dérouler les événements du drame. Ainsi l'étable de Nazareth, le temple de Jérusalem, le palais de Pilate, etc..., constituaient autant de mansions dans le mystère de la Passion. Lorsque l'action ne se passait pas dans une mansion déterminée, on la représentait sur le champ libre devant les décors, en d'autres termes sur la scène proprement dite. Les mansions étaient en général ouvertes du côté des spectateurs, de façon qu'il pussent voir ce qui s'y faisait ; mais parfois aussi on baissait un rideau devant l'entrée lorsque la mansion était le théâtre d'un événement dont le public ne devait pas être témoin.

Il n'était pas rare que l'action se passât dans une cinquantaine de lieux différents. Pour contenir tant de mansions la scène devait naturellement être très vaste. Cependant on se contenta généralement d'une longueur de trente mètres et d'une largeur correspondante, d'autant plus que, si le drame durait plusieurs jours, on pouvait enlever certaines mansions devenues inutiles et en poser de nouvelles à la place.

Nous possédons, outre quelques descriptions, un certain nombre de dessins du temps représentant des scènes du moyen âge. L'un des plus clairs et

des plus remarquables est celui qui met sous nos yeux la scène où on donna la Passion à Valenciennes en 1547 : nous l'avons reproduit en tête de ce volume. La description qui accompagne l'image permet d'identifier aisément les diverses localités et leur destination.

Tout au bas vers la rampe nous voyons l'Enfer. C'est une tour tétragonale au pied de laquelle s'ouvrent deux meurtrières munies de canons. Plus haut on aperçoit à une fenêtre un diable nu affublé d'une tête d'âne. Sur le toit de la bâtisse se dresse une tour plus petite avec de grandes fenêtres, devant lesquelles on remarque une grande roue servant à torturer deux damnés. Au pied de la tour s'ouvre une énorme tête de dragon vomissant feu et fumée, et dans l'intérieur de laquelle des damnés nus sont martyrisés. C'est la traditionnelle entrée de l'Enfer : on pouvait l'ouvrir et la refermer au moyen d'un mécanisme.

Derrière cette gueule fantastique nous voyons une autre bâtisse munie de canons au sommet, avec une fenêtre grillée à laquelle apparaissent des personnages nus : c'est le vestibule de l'Enfer, les Limbes, où des païens et des patriarches attendent le Jugement dernier.

Devant cette mansion s'étend un bassin quadrangulaire avec un navire ; l'inscription nous apprend que c'est la mer ; il est probable qu'il s'agit du lac de Génésareth.

Viennent ensuite divers autres décors : la porte dorée, la maison des évêques, le palais de Ponce-Pilate (un trône à baldaquin), Jérusalem (une tour et une maison placée derrière une porte), le temple, Nazareth (une porte derrière une barrière tressée comme une claie), enfin tout à gauche une salle et au-dessus le ciel.

Cette dernière partie est somptueusement décorée. Nous voyons comme fond une immense gloire en or qui tourne incessamment et sur les bords de laquelle planent des anges. C'est l'Empyrée, le septième ciel où Dieu est assis, au milieu des phalanges bienheureuses. On voit le Père céleste sur son trône, portant à la main un globe. Autour de lui sont groupées les quatres vertus : Justice, Charité, Paix et Vérité.

Cette reproduction a l'avantage de nous fournir un exemple typique et en même temps de nous montrer la scène du moyen âge arrivée à son point de perfection.

Nous ne trouvons pas de coulisses permettant

aux acteurs de se retirer après avoir joué leur rôle. Ils restaient en scène tout le temps de la représentation, formant des groupes pittoresques. Ils décoraient la scène, car le moyen âge n'épargnait rien pour que les acteurs fussent richement costumés.

Cependant on faisait parfois disparaître certains personnages dont la présence eût détruit l'illusion. Par exemple il est dit à un endroit du drame de la Résurrection : « Ici Jésus se rend en un lieu d'où il ne puisse pas être vu du public, jusqu'à ce que le moment soit venu pour lui d'apparaître à sa mère et à ses disciples. »

D'ordinaire les acteurs, en se rendant d'une mansion à une autre, passaient tout simplement sur la scène ; mais quand il était nécessaire on savait aussi comme dans la technique moderne, se servir de passages secrets dissimulés sous la scène, et en particulier le Paradis et l'Enfer étaient souvent reliés entre eux de cette manière. Dans le drame de la Résurrection cité plus haut on voyait par exemple Jésus surgir brusquement du sol grâce à un passage secret. Parfois ces trucs donnaient lieu à des accidents. Il arriva en 1496, à Seurre, pendant la représentation d'un drame sur saint Martin, que le feu prit aux vêtements de Satan juste au

moment où il allait sortir de son repaire souterrain, et il se brûla assez grièvement : cependant on lui porta secours si vite qu'il put jouer son rôle jusqu'au bout.

Les accidents de scène n'étaient pas très rares. A Metz, comme on représentait la Passion en l'an 1437, les acteurs figurant Jésus et Judas, l'un attaché à la croix, l'autre pendu à un arbre avec la corde au cou, furent si incommodés par leurs positions fatigantes qu'on dut les détacher plus morts que vifs.

On peut voir déjà par ce qui précède que le moyen âge possédait une machinerie théâtrale fort développée. Citons encore quelques exemples de ces *secrets* et *feintises* que le public aimait tant.

A Laval, en 1493, apparut dans un mystère de sainte Barbe un dragon colossal qui lançait des flammes par les yeux et par les narines. Des anges passaient en volant au-dessus de la scène.

En 1474 on donna à Rouen un mystère sur la naissance de Jésus. Un bœuf et un âne s'agenouillèrent devant le berceau de l'Enfant divin. « Mais, fait observer le texte, celui qui ne peut pas se procurer un âne ou un bœuf artificiels, doit s'abstenir de faire paraître ces animaux. »

Dans le drame de la Résurrection par Jean Michel on vit les apôtres pêcher et ramer sur un lac véritable.

Lorsque Pierre aperçut Jésus qui s'avançait vers lui, il sauta du bateau pour aller sur l'eau à la rencontre du Sauveur. Pour produire ce miracle, une planche avait été fixée à la surface du lac, et c'est sur cette planche que marchait l'apôtre.

Très fréquentes étaient les scènes où l'on torturait tel ou tel martyr. Naturellement on échangeait alors l'acteur contre un mannequin en bois, ou bien on lui adaptait des membres postiches. Nous rencontrons souvent dans les textes cette indication : *Ici se fait le secret*, c'est-à-dire : ici se fait la substitution du mannequin à l'homme vivant. Par exemple quand on devait écorcher vif saint Barthélemy, on attachait l'acteur à une table dont le dessus était mobile sur des chevilles, on jetait sur lui un drap, et on faisait basculer la table de telle sorte que le mannequin fixé de l'autre côté venait remplacer l'acteur.

Nous sommes étonnés du nombre des trucs de féerie qu'on offrit aux spectateurs au cours de la longue représentation des Actes des Apôtres à Bourges en 1536. Lorsque le Saint-Esprit des-

cendit sur les Apôtres, au commencement du drame, ce miracle fut accompagné de la foudre et d'un tremblement de terre. Le visage de saint Etienne brilla un moment comme le soleil. On vit les apôtres Paul et Thomas naviguer sur la mer. Un lion dévora la main d'un païen. Des chameaux et des dromadaires mécaniques parurent sur la scène. Les apôtres s'avancèrent dans des nuages. Un chien chanta ; deux tigres furent métamorphosés en agneaux. Des saints marchèrent sur des barres de fer rougies. On arracha les yeux à saint Martin. Des magiciens changèrent plusieurs fois d'aspect devant les spectateurs. L'un d'eux, le fameux Simon, plana dans les airs et disparut derrière un nuage ; le nuage passa et on vit alors le sorcier tomber soudain sur le sol et se briser la tête et les jambes.

Ces efforts pour amuser le public étaient récompensés par le succès. Lorsqu'un auteur du moyen âge veut donner un exemple typique de grande affluence populaire, il cite les représentations dramatiques. Le petit peuple accourait en foule à ces distractions tant goûtées, laissant là le travail, oubliant pour un moment sa misère, et jusqu'au milieu du XVIe siècle on voyait aussi parmi les

spectateurs les représentants des hautes classes, de la cour, du clergé, des fonctionnaires.

L'accès des représentations était parfois gratuit. Mais d'ordinaire on payait les places, et les prix étaient comparables à ceux de nos théâtres, ce qui ne doit pas trop étonner quand on songe que les frais étaient très élevés et qu'un drame ne se jouait qu'une fois sur une scène construite pour lui.

CHAPITRE VIII

DÉCADENCE DU DRAME MÉDIÉVAL

Pendant tout le xvᵉ siècle les confrères de la Passion avaient pu, sans être inquiétés par les autorités, jouer pour l'édification et l'amusement du peuple leurs pièces religieuses ainsi que les farces et les moralités que la Basoche et les Enfants sans souci les aidaient à représenter. Les premières années du siècle suivant n'apportèrent aucun changement à cet état de choses ; et le théâtre du moyen âge eut même un court regain d'activité sous le règne du populaire Louis XII, ami des représentations dramatiques.

François Iᵉʳ, lui aussi, se montra, pendant la plus grande partie de son règne, favorablement disposé envers les confrères de la Passion. Il confirma leurs privilèges et en 1539 il assista en personne à une de leurs représentations à l'Hôtel

de Flandre, où ils avaient transporté leur théâtre. On joua à cette occasion un mystère sur le sacrifice d'Abraham, lequel fut très applaudi. Les confrères mirent au programme de l'année suivante l'immense drame de Raoul Gréban intitulé « les Actes des Apôtres ».

Il était d'usage, longtemps avant les représentations, de les annoncer au public et d'inviter les gens à y prendre part comme spectateurs ou comme acteurs. A cet effet on organisait ce qu'on appelait un *Cry*, c'est-à-dire une proclamation. Les confrères de la Passion donnaient à cette cérémonie le même caractère fastueux qu'à la représentation proprement dite. Une longue procession précédée de musiciens et composée de fonctionnaires, de marchands et de bourgeois, parcourait la ville à pied et à cheval. De temps en temps on faisait halte à un coin de rue ou sur une place, et les hérauts lisaient la proclamation des confrères : il y était dit que la confrérie avait l'intention de représenter les Actes des Apôtres et que ceux qui désiraient y prendre part devaient inscrire leurs noms. On peut se faire une idée des proportions de ce vaste drame en se rappelant qu'il n'occupait pas moins de 500 acteurs et figurants.

Les représentations des Actes des Apôtres se poursuivirent avec un succès extraordinaire tous les dimanches pendant six à sept mois de l'année 1541. Mais lorsque la confrérie, vers la fin de la dite année, annonça aux autorités qu'elle avait l'intention de représenter en 1542 l'*Ancien Testament*, elle se heurta à une opposition comme elle n'en avait jamais rencontré au cours de sa longue carrière.

L'accusateur public présenta en effet au Parlement un écrit où il attaquait très vivement la confrérie et demandait qu'on lui interdît à l'avenir de jouer des drames à sujet religieux. Car, disait-il, les entrepreneurs de spectacles aussi bien que les acteurs sont des gens ignorants, des artisans qui ne savent même pas lire et qui peuvent encore moins apprendre à tenir dignement leurs rôles et à déclamer comme il convient. De plus les auteurs avaient mêlé au sujet sacré des scènes apocryphes, des farces et des mascarades, et ils étaient arrivés par ces moyens à étendre la durée de leur drame jusqu'à six et sept mois, arrachant pendant tout ce temps les fidèles à l'église, au point que le service divin avait souvent dû être remis faute d'auditeurs. Lorsque, la représentation finie, le peuple avait quitté le théâtre à cinq heures le soir,

il avait tourné en ridicule, à haute voix et publiquement, le jeu des acteurs, répétant les paroles grossières qu'il avait entendues sur la scène, criant que le Saint Esprit n'avait pas voulu se répandre sur les Apôtres, et autres blasphèmes du même genre. L'accusateur terminait en montrant l'inconvénient qu'il pourrait y avoir à laisser les confrères représenter le Vieux Testament, « car il contient beaucoup de choses que le peuple ne doit pas entendre, à cause de son ignorance qui l'expose à recevoir certaines impressions de la religion juive. »

Malgré ce réquisitoire, les confrères, en s'adressant au roi, obtinrent l'autorisation de jouer ; mais ce fut aussi la dernière fois qu'un drame religieux fut mis sur la scène.

En 1548, lorsque les confrères se préparèrent à déménager dans le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, nouvellement construit, et qu'ils demandèrent aux autorités la confirmation de leurs anciens privilèges, on ne satisfit qu'en partie à leur requête. Défense leur fut faite de jouer à l'avenir des drames religieux ; en revanche ils conserveraient leur droit exclusif de représenter dans la ville de Paris des pièces profanes dont le contenu ne serait pas contraire aux exigences de la morale.

Cette décision était en fait un coup mortel porté au vieux drame national et religieux de la France.

Que s'était-il donc produit ? Pourquoi le Parlement témoignait-il cette hostilité subite au drame religieux ? Les mystères étaient-ils devenus plus impies ou plus immoraux qu'autrefois ? Certes non : de temps immémorial la farce faisait bon ménage avec le mystère. Des légendes et divers éléments étrangers se mêlaient depuis longtemps au récit biblique sans que personne s'en fût scandalisé. Les acteurs eux non plus n'étaient pas pires qu'auparavant.

Ce qui avait changé c'était l'esprit général, l'atmosphère morale. La Renaissance littéraire et religieuse était commeneée. En Allemagne Luther avait affiché ses fameuses thèses au portail de la cathédrale de Wittemberg, la Réforme était là en pleine activité et elle trouvait en France des échos puissants. On ne regardait plus les vieux drames avec la même simplicité et la même foi enfantines. La critique biblique venait de s'éveiller, les huguenots étaient choqués par le sans-gêne naïf qui mêlait à la parole divine tant d'éléments profanes, et maintenant que les hommes de la Réforme dirigeaient contre l'Eglise catholique leurs attaques

et leurs sarcasmes, celle-ci n'osait plus permettre au peuple de rire des choses sacrées.

Le drame médiéval avait encore pour ennemis les lettrés qui rêvaient de réaliser le nouvel idéal de la Renaissance. Ce mouvement littéraire se manifesta d'une façon éclatante en 1549, lorsque Joachim Du Bellay publia sa *Défense et illustration de la langue française*, qui contenait le programme de la Pléiade. Les adeptes de cette école adressèrent au vieux drame des critiques mordantes, qui souvent frappaient juste. Ils se moquaient de ces scènes de tortures où on martyrisait des poupées de bois, car les spectateurs même les plus simples d'esprit devaient s'apercevoir bien vite que ce n'était là qu'une comédie ridicule; ils montraient ce qu'il y avait d'invraisemblable dans les trop rapides déplacements des personnages qui se trouvaient un moment à Rome et le moment suivant à Jérusalem. De même ils jugeaient absurde que la durée fictive des mystères se prolongeât pendant tout un âge d'homme et plus longtemps encore ; n'était-il pas ridicule par exemple de voir dans une scène la Vierge Marie enfant et quelques scènes après de la retrouver jeune femme? En d'autres termes on trouvait les

vieux mystères grossiers et sans goût, leur mise en scène invraisemblable, on ne voulait plus d'un drame composé seulement d'une série mal liée d'aventures, on voulait une action expliquée par des motifs psychologiques. Dans les écoles et dans les palais on représentait déjà des drames antiques et italiens, et les lettrés attendaient avec impatience la naissance d'un théâtre moderne avec le théâtre antique comme modèle.

Aussi l'enthousiasme fut-il grand lorsqu'on joua pour la première fois en France un drame conforme à cet idéal. En 1552 on représenta devant Henri II et la cour la *Cléopâtre captive* de Jodelle. C'était une tragédie en cinq actes, divisée en scènes, et composée sur le modèle des tragédies de Sénèque. Jodelle était le héros du jour. Le roi fut si charmé qu'il lui octroya cinq cents écus. Après la représentation l'auteur et ses amis se rendirent à Arcueil pour y fêter le grand événement. En chemin l'un des membres de la compagnie s'empara d'un bouc qui, paré de fleurs et de lierre, fut solennellement voué à Bacchus dans la salle de fête et remis au vainqueur, comme un hommage symbolique, signifiant que la tragédie venait d'être introduite par lui en France.

Mais les tragédies que composèrent Jodelle et ses amis enthousiastes avaient encore bien des imperfections. Elles ressemblaient beaucoup plus à des élégies qu'à des tragédies ; il leur manquait l'action et le développement des caractères. Aussi l'intérêt passionné qu'avait excité le drame pseudo-classique ne tarda-t-il pas à tomber, et ceux qui voulaient du théâtre durent s'adresser comme autrefois aux confrères de la Passion.

Ceux-ci continuaient en effet à fonctionner. Sans doute ils ne pouvaient plus représenter de pièces religieuses, mais ils jouaient des farces et des drames profanes de tout genre. En 1557 ils mirent à la scène avec un grand luxe *Huon de Bordeaux*, remaniement dramatique d'une vieille chanson de geste. Aux environs de 1578 on joua chez les confrères un drame de la *Destruction de Troie* et un autre tiré des romans d'Amadis, alors très en vogue. Mais le bon vieux temps était passé pour la confrérie. Ellé avait à lutter contre des difficultés de toute sorte. Le clergé la tracassait, le Parlement surveillait sévèrement tous ses faits et gestes. Des troupes de comédiens italiens et des sociétés de province lui faisaient concurrence, et la comparaison de leur jeu avec celui des confrères

n'était pas à l'avantage de ces derniers. Ajoutez à cela les guerres de religion qui se déchaînèrent à la fin du XVIe siècle, et vous comprendrez que les confrères, se sentant dans un milieu hostile, fatigués de leurs démêlés avec les autorités, décidèrent d'abdiquer et de louer leur théâtre à de vrais acteurs.

Cet événement fut définitivement accompli en 1599, lorsque Valleran Lecomte et sa troupe firent leur entrée à l'hôtel de Bourgogne et y restèrent presque sans interruption jusque vers 1628. Le théâtre du moyen âge avait terminé son rôle, et on peut le considérer comme un genre éteint bien que cependant quelque chose de lui subsistât encore.

Au cours de ce siècle, en effet, certaines tentatives avaient été faites pour arriver à une fusion entre l'ancien et le nouveau système dramatique, entre le drame du moyen âge et celui de la Pléiade. Avant que Jodelle se révélât, Théodore de Bèze avait déjà traité dans son *Abraham sacrifiant*, — lequel parut en 1551 mais fut vraisemblablement écrit plus tôt, — un sujet emprunté à la Bible sous une forme intermédiaire entre la tragédie et le mystère. Après lui on appliqua même cette manière à des sujets profanes.

C'est d'une fusion de ce genre que sortit en Angleterre et en Espagne le théâtre moderne. La part de l'influence antique dans ces pays consista à ennoblir le style, à perfectionner l'art dramatique, mais elle ne fut pas assez exclusive pour détruire les traditions du drame national. En France au contraire les tentatives isolées auxquelles nous faisons allusion étaient restées sans résultat pratique appréciable.

Cependant la troupe de Valleran Lecomte apportait avec elle un auteur dramatique original, Alexandre Hardy, le premier maître de Corneille. Il possédait une certaine culture classique et il était grand admirateur de Ronsard. S'il s'était développé librement suivant ses goûts, il eût certainement écrit des tragédies correctes et ambitionné la renommée littéraire. Mais des circonstances extérieures, — que nous ne connaissons pas très exactement, — l'obligèrent à se mettre au service d'une troupe de comédiens, et quand il arriva à Paris en 1599 il comptait déjà plusieurs années d'apprentissage dans les provinces. Sa destinée ressemble donc beaucoup à celle de ces jeunes auteurs qui contribuèrent si puissamment aux progrès du théâtre anglais, à celle d'un Marlowe ou

d'un Greene, auteurs qui avaient comme Hardy une éducation classique mais que le besoin d'argent forçait à écrire pour d'obscurs théâtres au lieu de faire briller leur talent dans des sonnets et des pastorales.

Il ne pouvait être question d'écrire des tragédies régulières pour le public qui au début du XVIIe siècle, fréquentait l'hôtel de Bourgogne. Ce public était encore trop inculte, trop peu lettré! De plus la scène elle-même restait encore disposée suivant les principes du moyen âge : il y avait toujours plusieurs « mansions » échelonnées le long des cloisons, et ni les spectateurs ni les acteurs ne voulaient s'accommoder d'une scène à la manière classique. C'est ainsi que Hardy fut amené à créer une forme intermédiaire entre la tragédie et le drame médiéval, et ce genre hybride prépara les voies au triomphe final de la tragédie. Son œuvre se compose presque exclusivement de tragi-comédies, lesquelles sont à demi classiques d'esprit et de style, mais n'observent pas la règle des trois unités. Les événements s'y passent en beaucoup de lieux différents, ils embrassent souvent beaucoup d'années, et l'unité d'action elle-même est fréquemment négligée. Mais ces libertés sont à peu près

tout ce qui reste du vieux drame du moyen âge. L'inspiration est déjà toute différente.

Ces derniers restes d'un genre usé vont s'évanouir avec l'apparition de Corneille. La représentation du *Cid*, — bien que cette pièce n'ait pas absolument atteint l'idéal de la régularité, — termine définitivement l'histoire du théâtre médiéval. Ici s'arrête notre tâche, du moins en ce qui concerne le drame sérieux.

Nous venons de retracer dans ses grandes lignes la fin de ce théâtre national telle qu'elle se présente à nous dans la capitale, où les événements prennent un aspect plus caractéristique. Mais les choses se passèrent à peu près de même dans les provinces, avec cette seule différence qu'elles suivirent une marche plus lente. Catholiques et huguenots s'accordaient à condamner le vieux drame, le clergé criait au scandale, les autorités intervenaient.

Et pourtant, malgré l'opposition, on conserva sur certains points de la province et pendant le XVII[e] et même le XVIII[e] siècle, la vieille tradition de jouer des drames religieux ; et de nos jours encore on représente çà et là dans des provinces reculées, en Provence, en Bretagne, des drames qui sont les derniers descendants de ceux du moyen âge.

Mais ces représentations ne peuvent lutter pour l'ampleur et le prestige avec celles d'Oberammergau en Bavière. C'est à ce petit village caché dans les montagnes que se rend le touriste moderne lorsqu'il veut se donner le spectacle d'un mystère ; et en effet la « Passion » qu'on y joue tous les dix ans conserve encore beaucoup des anciennes traditions.

DEUXIÈME PARTIE

LE DRAME COMIQUE

DEUXIÈME PARTIE

LE DRAME COMIQUE

Les origines du drame comique ne nous apparaissent pas aussi clairement que celles du drame sérieux. Des tentatives ont été faites pour rattacher directement le développement de la comédie médiévale aux derniers produits du drame antique, à ces mimes et pantomimes et autres spectacles indécents contre lesquels s'élevaient les Pères de l'Église. En ce cas la tradition aurait été maintenue par les jongleurs, troupe joyeuse d'histrions de métier, que nous pouvons suivre à la piste depuis la chute du monde antique jusque dans le moyen âge. Parmi ces jongleurs il y avait une catégorie qu'on appelait en provençal les *contrefazedors*, autrement dit les « imitateurs », et il faut certainement, d'après cette dénomination, se les représenter comme des histrions dont la spécialité était de débiter avec des

voix différentes, imitant les intonations des personnages représentés par eux. Nous savons aussi que les jongleurs de cette catégorie prenaient volontiers un masque pour réciter leurs monologues ou leurs rôles : ainsi, ils se déguisaient souvent en femmes.

Si nous cherchons dans la littérature un répertoire pouvant convenir à ces jongleurs, nous trouvons un grand nombre de productions qui se prêtent très bien à la déclamation dramatique. Nous avons par exemple une pièce de Rutebeuf intitulée le *Dit de l'Herberie*, dans laquelle un charlatan, qui se dit nouvellement arrivé d'Égypte où il a guéri le sultan, vante avec une faconde infatigable les divers remèdes qu'il veut écouler à bon prix. De même les débats sous forme dialoguée se prêtaient à une récitation avec gestes et voix différentes. Quant à savoir si les jongleurs ont eu un répertoire où entraient de petits drames véritables participant à la fois des mimes antiques et des farces postérieures, c'est là une question encore en suspens ; par suite on ne peut attribuer avec certitude aux jongleurs une influence bien grande sur la formation du drame comique.

En dehors du répertoire des jongleurs, on a aussi

cherché dans certains jeux et dans certaines fêtes l'origine des farces et soties qui ont apparu par la suite dans le moyen âge; on a tout particulièrement mis en avant la *fête des fous* et la *fête de l'âne*. Ces deux fêtes, qui d'ailleurs rentrent l'une dans l'autre et ne sauraient se séparer, étaient essentiellement des réjouissances du bas clergé, correspondant assez bien à celles des esclaves lors des saturnales antiques. On y parodiait la hiérarchie ecclésiastique et les sermons. Les jeunes clercs qui, dans ces jours de fêtes, étaient affranchis de la discipline, se choisissaient un évêque des fous qu'ils portaient en triomphe tout autour de l'église, tandis qu'on l'accablait de satires de toutes sortes et qu'on le tournait en dérision. Puis les clercs occupaient dans le chœur les sièges des évêques et des chanoines, et l'évêque des fous montait dans la chaire, d'où il débitait une parodie de sermon, souvent interrompue par les lazzi et les impertinences de l'auditoire. A la fin de la cérémonie, on entonnait par moquerie les versets bibliques du Magnificat : *Deposuit potentes de sede et exaltavit humiles.*

Ces fêtes, en tout cas, n'ont pas pu donner naissance à la farce. Mais en revanche c'est de ces

saturnales chrétiennes qu'est sorti le *sermon joyeux :* c'était précisément une harangue de ce genre que tenait dans la chaire l'évêque des fous. Par la suite on prit l'habitude de l'écrire en vers et de la déclamer dans les rues et sur les marchés. De nos jours on se fait difficilement une idée de la licence qui régnait dans les sermons joyeux : par exemple un de ces prédicateurs pour rire commence par ridiculiser le signe de la croix, après quoi il recommande son couvent, et cela en des termes tels que toute sa description se tourne en une satire sanglante contre les moines. Puis il parodie des prières pour diverses circonstances, et l'étrange sermon se termine par une bénédiction qu'on ne sait guère dans quel sens interpréter, après tout ce qui précède : « Que Dieu vous donne son Paradis ! »

Dans un autre sermon, le prêtre exhorte à bien boire et entre autres textes pour appuyer sa thèse, il cite le mot de Jésus sur la croix : « J'ai soif ! » Il ajoute : le puissant roi du ciel ordonne à l'homme de boire du vin et lui défend d'apaiser sa soif avec l'eau, car c'est ainsi que font le cheval et l'âne, quand on les mène à l'abreuvoir. Or le prophète dit expressément : *ne faites pas comme le cheval et l'âne.*

Outre le sermon joyeux, il faut certainement rattacher à la fête dont nous venons de parler un autre genre de production comique du moyen âge, savoir la *sotie*. La sotie, comme son nom nous l'indique, était un genre réservé aux « sots » ou fous; et de même que la fête des fous parodiait la hiérarchie, de même la sotie ridiculisait la société du moyen âge en général. En effet lorsque les évêques ne permirent plus aux clercs de faire leurs folies dans l'église, ils se joignirent à des sociétés laïques et continuèrent à s'y divertir de la même façon qu'auparavant. Et c'est dans ces joyeuses confréries que la sotie devint un genre spécial.

Cependant, comme on peut le voir par cet exposé, on ne peut pas indiquer l'origine du drame comique avec la même certitude que celle du drame sérieux; et la raison principale de ce fait, c'est que les monuments du théâtre comique nous manquent pour la période ancienne et n'apparaissent en nombre suffisant qu'à la fin du moyen âge, à partir des XIVe et XVe siècles. Aussi ne vaut-il guère la peine que nous essayions de suivre pas à pas l'histoire du drame comique au moyen âge. Dans la courte esquisse qui va suivre, nous nous bornerons à passer rapidement en revue quelques-uns des

représentants les plus remarquables des divers genres comiques.

Parmi ces représentants, les plus anciens qui nous aient été conservés sont deux pièces datant de la fin du XIIe siècle. L'une est une satire dialoguée, l'autre une pastorale, ou, comme on l'a appelée avec raison, le premier opéra-comique français. Chacune est en son genre un petit chef-d'œuvre. Leur auteur, Adam de la Halle, était originaire d'Arras, — la même ville qui avait déjà donné à la littérature le poète Jean Bodel; nous connaissons peu de chose de la vie d'Adam de la Halle, car les quelques indications biographiques qu'il nous donne dans une de ses pièces ne sont certainement que des plaisanteries. Il avait reçu sa première éducation dans le célèbre couvent cistercien de Vaucelles, et il est vraisemblable qu'il se destinait à l'état ecclésiastique. Mais il tomba amoureux d'une jeune fille du nom de Marie, avec laquelle il se maria; d'ailleurs, s'il faut l'en croire, il s'en dégoûta assez vite, après qu'elle eût perdu sa beauté et fût devenue jaune et maigre. Il avait dépassé la trentaine, lorsque la ville d'Arras, jusque-là heureuse et florissante, devint la victime de luttes intestines et de malheurs économiques, ce

qui décida maître Adam à quitter pour quelque temps sa ville natale. Puis il s'attacha à Robert d'Artois, cousin de Philippe le Hardi ; il le suivit en Italie, où Robert prit le gouvernement du royaume de Naples après la mort de Charles d'Anjou (1284). C'est à Naples qu'Adam mourut, âgé de plus de soixante ans ; sa mort ne descend pas plus bas que 1288.

Maître Adam était certainement bossu ; du moins ses contemporains l'appellent-ils toujours *Adam le bossu*. Pourtant lui-même ne voulait pas le reconnaître. Il dit dans un de ses drames : « On m'appelle bossu, mais je ne le suis mie. »

Il était encore un tout jeune homme quand il écrivit à Arras, en 1262, la plus ancienne de ses deux productions dramatiques, le *Jeu de la Feuillée*.

C'est un drame extrêmement curieux, unique dans la littérature du moyen âge, et qui après six siècles nous frappe encore par sa spontanéité et sa fraîcheur. Sa composition est la plus simple qu'on puisse imaginer : une série de situations reliées entre elles par des liens si lâches que c'est à peine si, d'après les idées de notre temps, l'ensemble constitue vraiment un drame. Mais quelle vivacité,

quel esprit dans ces scènes décousues ! On a comparé l'œuvre d'Adam aux comédies d'Aristophane, et en effet on pourrait signaler des analogies entre les deux poètes. Adam est aussi mordant, aussi personnel dans sa satire et cette satire s'exprime dans le même langage hardi et franc ; il y a aussi dans la pièce d'Adam quelque chose de la fantaisie capricieuse qui distingue Aristophane. Ce n'est pas non plus sans fondement qu'on a pu risquer une comparaison avec le « Songe d'une nuit d'été » de Shakespeare ; et en effet nous retrouvons un peu de la transparence et du charme magique des nuits de la Saint-Jean dans les dernières scènes du drame, où les fées apparaissent et mènent leur jeu. Mais plutôt que de nous attarder à des comparaisons qui risqueraient de donner une idée trop haute de cette œuvre, et par suite d'amener une déception chez le lecteur, il vaut mieux résumer le « Jeu de la Feuillée » et laisser le drame parler de lui-même.

Nous y voyons une société extrêmement variée : d'abord maître Adam lui-même et son vieux père, maître Henri, ainsi que cinq autres bourgeois aisés de la ville d'Arras. Ajoutez à cela un médecin, un moine mendiant avec ses reliques, un fou, accom-

pagné de son père, et un aubergiste ; enfin trois fées : Morgue, Maglore et Arsile, plus d'autres personnages fantastiques.

Lorsque le spectacle commence, maître Adam paraît et annonce à son père et à ses amis qu'il veut quitter Arras et abandonner sa femme ; son intention est de se rendre à Paris pour étudier et devenir un grand clerc. « Mais, lui objecte-t-on, pourquoi donc vous êtes-vous marié, si c'est pour agir de la sorte ? » Adam décrit alors en vers spirituels et pittoresques comment dans sa jeunesse il a été captivé par la beauté de sa femme ; et cette beauté, il la décrit dans tous les détails. Mais il ajoute avec cynisme : « Depuis ce temps mes yeux se sont ouverts, et comme j'ai cessé de l'aimer, je quitte la ville ; j'en ai assez de ma femme. »

La proposition de maître Adam est hautement approuvée par son père, maître Henri, qui est d'avis que le fils a assez longtemps gaspillé son temps dans sa ville natale. « Alors donnez-lui de l'argent pour qu'il puisse faire son voyage, » suggère un voisin ; « on ne vit pas pour rien à Paris. » Mais le père n'entend pas de cette oreille. Il n'a pas d'argent ; il est vieux, affaibli ; et il est pris aussitôt d'un accès de toux : « Mais toi, dit-il au

fils, tu es si jeune et si fort que tu pourras bien faire ton chemin tout seul. » — Le médecin prend alors la parole : « Oui, oui, je connais votre maladie, maître Henri ; elle s'appelle avarice. J'ai une foule de patients qui souffrent de la même infirmité ; dans la ville d'Arras je n'en connais pas moins de deux mille qui sont incurables ». Et il cite les noms d'une dizaine de bourgeois parmi les plus gravement atteints. On peut se figurer l'explosion d'hilarité qu'une pareille scène pouvait exciter, étant donné que les dits bourgeois se trouvaient parmi les spectateurs ou du moins étaient connus de tout le public.

Différentes personnes viennent ensuite consulter le docteur, qui révèle plusieurs des scandales et « causes grasses » de la ville. La plaisanterie devient de plus en plus mordante et les représentants mâles et femelles de la société atrébate sont flagellés sans pitié.

La satire se poursuit, bien que sous une autre forme. Un moine mendiant se présente, tenant un reliquaire. Il exhorte tous à s'approcher pour prier le saint et porter des offrandes. Les os de saint Acarius possèdent des propriétés merveilleuses : quiconque les touche est guéri, et ils sont souve-

rains surtout contre la folie. Les gens s'en approchent et donnent une aumône pour la guérison... du voisin, personne ne se considérant comme assez extravagant pour avoir besoin de toucher les reliques du saint. A la fin arrive un véritable fou, conduit par son père. Il palpe les reliques, mais n'en devient pas plus raisonnable. Au contraire il divague plus que jamais; et ce n'est pas pour rien que maître Adam l'a introduit dans son drame : sa présence devient le point de départ de remarques satiriques sur les questions religieuses et politiques du temps ; on critique entre autres une bulle papale dirigée contre certains abus du clergé.

Cependant la nuit de la Saint-Jean étend ses ombres, et on se prépare à voir venir les fées. Tous les ans, à pareille date, elles ont l'habitude de visiter la contrée et de distribuer leurs dons aux nombreux croyants qui attendent leur venue en ce lieu ; on construit pour elles un berceau de feuillage, on dresse une table et on installe des chaises où elles puissent s'asseoir. C'est ce qu'on fait aussi cette année; mais elles devraient être déjà arrivées ; jamais les bonnes fées n'ont tant tardé. On finit par comprendre la cause de leur absence : le moine avec ses reliques les a effrayées.

On le cache, et aussitôt on entend des cloches sonner. C'est Hellequin[1] avec sa troupe, qui arrive comme un avant-coureur des fées. Le moyen âge avait beaucoup à raconter sur ce personnage mystérieux. On l'entendait passer, mais sans le voir. De même, dans le drame d'Adam, ce n'est pas lui en personne qui entre en scène ; quand le fracas de sa horde galopante s'est apaisé, nous voyons arriver son piqueur, Croquesos, apportant une lettre d'amour de la part de son maître à la fée Morgue. Elle fait son apparition au même moment, accompagnée de ses deux suivantes. Elles s'assoient à la table servie. Mais malheureusement on a négligé de donner un couteau à la fée Maglore. Les fées sont, comme chacun sait, des personnes très susceptibles, et Maglore ne peut pas oublier ce manque d'égards. Les deux autres fées donnent à leurs hôtes les plus beaux présents, mais Maglore ne leur souhaite que du mal : Riquier, lequel est avec Adam le principal organisateur de la fête, est con-

1. Hellequin est dans les légendes françaises un chasseur-fantôme qui chevauche comme un ouragan à travers les bois, suivi d'une horde nombreuse et bruyante. C'est cette même figure légendaire qu'on appelle en Allemagne le « chasseur sauvage » ; en Scandinavie on parle aussi de la chasse sauvage d'Odin.

damné à perdre tous les cheveux de la tête; et quant à Adam lui-même il n'ira jamais à Paris et devra rester à Arras auprès de son épouse.

Paraît ensuite la déesse de la Fortune, que les fées ont amenée avec elles. Fortune est muette, aveugle et sourde, et elle tourne perpétuellement sa roue, à laquelle sont attachés divers mortels : tout au haut se trouvent trois personnages qui représentent certainement trois hommes puissants dans Arras; au bas de la roue se tord un ministre tombé en disgrâce, et qui, d'après ce que disent les fées, n'a pas mérité un sort si dur. Mais Fortune est aveugle, sourde et muette. Que personne ne place donc sa confiance en elle !

La déesse de la Fortune s'en va rouler plus loin sa roue, les fées s'évanouissent, et il ne reste plus que les bourgeois, qui s'asseoient comme de bons Flamands, pour vider des pots ; le moine sort de sa cachette où il s'était endormi, et vient se joindre à eux. On lui fait croire que pendant tout ce temps on a joué aux dés pour son compte et qu'il a perdu. Le moine doit donc payer le banquet; mais, comme il n'a pas d'argent, il est obligé de mettre son reliquaire en gage chez l'hôte. C'est sur ces scènes de beuveries que la pièce se termine ou

plutôt s'interrompt, car il n'y a pas de dénoûment proprement dit.

De nos jours une pièce de ce genre s'appellerait une « revue de fin d'année ». La revue de maître Adam est d'ailleurs pleine d'allusions personnelles, locales, que nous avons souvent beaucoup de peine à comprendre.

On s'est demandé quand et dans quelles circonstances elle avait été représentée. Elle nous donne elle-même des indications à ce sujet. On y parle tellement du puy d'Arras et maître Adam s'y montre si bien renseigné sur tout ce qui concerne ce puy, que c'est certainement devant ses membres que la pièce a été jouée. Il est vraisemblable que le puy avait pour habitude de fêter sa réunion annuelle en mai, et c'est à l'occasion d'une de ces solennités qu'on aura chargé maître Adam d'écrire sa comédie. Il se sera rappelé la vieille tradition d'après laquelle les fées visitaient la région à cette époque de l'année, et il les a fait apparaître aux bons habitants d'Arras, qui n'avaient peut-être jamais eu auparavant l'occasion de les voir. Et en même temps il a laissé couler sa verve satirique et décoché des traits à ses amis et connaissances parmi les spectateurs et dans la ville.

La seconde pièce de maître Adam, *Le jeu de Robin et Marion*, a un tout autre caractère. Si le ton de la première pièce est tour à tour incisif, cynique, enjoué, le ton de celle-ci se maintient exclusivement idyllique, et presque tout le dialogue était chanté. « Robin et Marion » est une pastorale, où l'amour mutuel des deux héros nous est dépeint d'une manière chaste et gracieuse. Robin est un berger et Marion une bergère, — un vrai berger et une vraie bergère, et non un soupirant courtois et une princesse déguisée. La petite Marion cache, à la mode campagnarde, son fromage et son pain dans son corsage, et Robin est fort loin d'avoir la bravoure chevaleresque qu'on exigera des bergers de pastorales dans les derniers temps de la Renaissance. Mais si réaliste que soit la peinture des mœurs, cependant la fidélité parfaite de la bergère et la naïveté aimable de Robin mettent un rayon d'idéalisme sur le monde que le poète nous représente dans cette pièce.

Marion est assise toute seule dans le champ, à côté de ses moutons qui paissent; elle tresse une couronne pour Robin, tout en chantant son amour :

Robin m'aime, Robin m'a,
Robin m'a demandée, et il m'aura.

Survient un beau chevalier qui passe à cheval, faucon au poing. Quand il aperçoit la jolie bergère, il s'arrête et entre en conversation : « Ne voudriez-vous pas aimer un chevalier ? » demande-t-il. — Et Marion répond : « Je ne sais ce que c'est qu'un chevalier, et le seul que j'aime au monde c'est Robin. » Le chevalier est obligé de se retirer et de poursuivre son chemin ; puis Robin arrive, selon son habitude, pour déjeuner avec son amie. Ils prennent ensemble le repas rustique que Robin a apporté et qui consiste en pain, en fromage et en pommes ; après quoi ils jouent et dansent en chantant : nous avons ainsi une petite scène de ballet comme il pourrait s'en trouver de nos jours dans une pièce analogue.

La danse les a mis en gaieté, et ils veulent arranger une petite fête dans la prairie, tout en gardant leurs troupeaux. Robin s'éloigne donc pour aller chercher des camarades. Tandis que Marion est seule, le chevalier reparaît, cherchant son faucon qui vient de s'envoler. Mais il n'est pas accueilli plus aimablement que la première fois, et il part de mauvaise humeur. En chemin il rencontre Robin avec deux compagnons ; Robin a attrapé le faucon ; mais au lieu de le remercier, le chevalier

lui donne une correction. Marion accourt pour défendre son ami, mais alors le chevalier la prend en croupe et l'enlève au nez de Robin, qui reste interdit et désespéré. Cependant la petite bergère s'est défendue intrépidement, et la voilà qui revient du petit bois en chantant, au moment même où Robin et ses compagnons avaient pris le parti de s'élancer à son secours.

Maintenant que le danger est passé, il y a grande joie dans la prairie. Un autre berger et une autre bergère se sont joints à la compagnie. On s'amuse à jouer des jeux de gages. D'abord on joue à *Saint-Cosme*. Uue personne de la société s'assied et représente le saint, et les autres s'avancent un à un pour lui faire une offrande. Celui qui rit doit donner un gage. Mais les bergères trouvent ce jeu bête, et on passe à un autre jeu : *aller à la cour*. L'un des joueurs est désigné pour faire le roi, et les autres s'avancent vers lui et répondent à une question qu'il leur pose. La réponse de Marion donnera une idée des autres : « Marotte, viens à la cour, viens. — Oui, mais tu me poseras une jolie question ! — Volontiers. Dis-moi, Marotte, combien tu aimes Robinet, mon cousin, le beau garçon qui est là-bas. Honte à toi si tu mens. » —

« Sire, point ne mentirai. Je l'aime, je l'aime tant qu'il n'y a pas dans tout le troupeau une seule brebis que j'aime mieux, même quand elle a eu des agneaux. »

Mais au beau milieu de cette idylle, un loup se précipite dans le troupeau de Marion. Cette fois Robin montre beaucoup plus de cœur que quand il s'agissait d'un chevalier. Il chasse le loup et le met en fuite. Après avoir pris un repas champêtre, dans lequel la jupe blanche de Perrette, l'autre bergère, fait fonction de nappe, on danse une ronde au son de la corne et du biniou. En tête danse Robin, frappant du pied de toutes ses forces et faisant faire à la petite troupe de nombreux détours. Enfin ils disparaissent, tandis que Robin chante : « Suivez-moi, suivez le sentier qui va parmi le bois. »

Maître Adam composa « Robin et Marion » pendant son séjour à la cour de Naples auprès de Robert d'Artois, et c'est certainement là, à une des fêtes de la cour, que cette pastorale a été jouée devant le roi et sa suite française. Mais elle se répandit bien vite en France, et on la jouait à Arras peu de temps après la mort du poète. Un siècle plus tard, on représentait encore la naïve idylle de Robin et Marion, et on peut dire que le souve-

nir de ce couple amoureux n'a jamais complètement disparu de la mémoire du peuple : beaucoup de dictons et de refrains conservent encore leurs noms unis. Mais ce qu'il y a de surprenant, c'est que cette pastorale ait été oubliée par la société polie. Elle mérite encore d'être lue, aussi bien que la petite histoire d'Aucassin et Nicolette qui peut se vanter d'avoir eu de nos jours un regain de popularité dans tous les pays de l'Europe. Et tout le monde peut lire « Robin et Marion », depuis que M. Langlois en a donné une excellente édition accompagnée d'une traduction et de notes.

Je me suis un peu attardé sur les deux comédies d'Adam de la Halle ; mais c'est qu'elles appartiennent aussi aux créations les plus originales de la littérature du moyen âge. On s'étonne seulement qu'elles n'aient pas fait école : tel semble pourtant être le cas ; elles demeurent uniques, du moins parmi les œuvres qui sont parvenues jusqu'à nous.

Il ne nous reste presque rien du répertoire comique du siècle précédent. C'est seulement aux xve et xvie siècles que la comédie semble avoir eu sa période de floraison, ou bien, — et ce serait peut-être plus juste, — c'est seulement à partir de cette époque que les documents deviennent abondants.

Alors les représentations dramatiques sont entre les mains de joyeuses confréries. C'étaient en particulier les jeunes clercs qui se réunissaint pour représenter des farces et des moralités, des soties et des monologues. Nous avons déjà cité deux confréries de ce genre, savoir la Basoche et les Enfants sans souci, toutes deux ayant leur siège à Paris. Mais il y en avait beaucoup d'autres en province : les Connards à Rouen, la Mère Folle à Dijon, les Mauvaises Braies à Laon, etc... Quels que soient les noms dont s'affublent ces sociétés facétieuses, leur esprit est partout le même, et il ne serait guère intéressant de suivre de près leur histoire. Contentons-nous de ce qui a été dit plus haut sur les deux confréries parisiennes.

Les pièces comiques qu'on y représentait étaient de plusieurs sortes, et nous allons donner un aperçu rapide de ces genres divers.

Le genre dramatique le plus simple qu'on puisse imaginer, c'est le *monologue* ; et s'il est un genre qui ait appartenu au répertoire des jongleurs c'est bien celui-là. Le *Dit de l'Herberie*, déjà mentionné, est un monologue. Il faut y joindre encore les parodies de sermons en vers qui étaient destinées à être récitées sur la scène.

L'un des monologues les plus amusants et les mieux variés est celui du *Franc-archer de Bagnolet*. Il nous montre quelle dose d'intérêt dramatique peut entrer dans un simple monologue.

Ce franc-archer est une sorte de « miles gloriosus », fanfaron et couard, qui sort de sa cabane en très belliqueuse humeur. Il souhaite d'avoir juste en ce moment quelqu'un avec qui se battre. Il est si brave qu'il ne redoute aucun page au-dessous de quatorze ans ! Il n'a jamais occis que des poulets, et toujours en l'absence de leur propriétaire. Il termine l'énumération de ses exploits comiques en déclarant qu'il n'a peur de rien, excepté du danger. Mais au même moment il aperçoit un épouvantail habillé d'un vieux manteau de soldat et tenant une arbalète à la main. Aussitôt c'en est fait de sa bravoure. Il croit qu'il a devant lui un guerrier et il tremble de tous ses membres; il tombe à genoux et demande grâce. L'épouvantail a une croix blanche sur la poitrine : c'est donc un Français; et l'intrépide Pernet de s'écrier : « Nous sommes du même parti, je suis Français comme vous. » Mais voici qu'un coup de vent retourne l'épouvantail et lui fait présenter le dos, sur lequel est une croix, l'enseigne des Bre-

tons. Immédiatement notre gendarme jure par Saint-Yves que lui aussi est Breton. Mais en vain : son impassible ennemi ne fait pas le moindre geste de pardon. Désespéré, le malheureux se met à énumérer ses péchés, longuement et consciencieusement, pour retarder autant que possible la catastrophe. Mais un brusque coup de vent vient à renverser l'épouvantail : « Ah ! Monsieur ce n'est pas moi qui ai fait cela », s'écrie tout d'abord le franc-archer ; mais quand il voit que l'ennemi ne fait aucun mouvement pour se relever, il s'approche prudemment et découvre enfin que c'était tout simplement un manteau sur une botte de paille. Redevenu brave et belliqueux, il défait à coups de fouet la botte de paille et part en emportant la capote comme trophée.

Toute cette petite scène à un seul personnage est variée d'une façon magistrale, et elle a dû fournir un rôle brillant à plus d'un acteur. Le « Franc-archer de Bagnolet » paraît avoir été autant aimé et goûté que l'institution des francs-archers était haïe et méprisée. Rabelais cite encore une des répliques de ce matamore.

Nous avons déjà parlé de l'origine de la *sotie*. Elle est née dans la fête des fous, c'est-à-dire dans

l'Eglise même, puis elle a été reprise par les confréries laïques. On peut dire que déjà le *Jeu de la Feuillée*, d'Adam de la Halle, est dans une certaine mesure une sotie. L'un des acteurs de cette pièce est un fou ; il est vrai que c'est un fou pour de bon, mais son bavardage et ses divagations donnent lieu à des satires sociales. La sotie arrivée à son développement est une petite pièce comique dans laquelle tous les personnages ou du moins la plupart sont des « sots » ou fous. Elle a beaucoup de points de ressemblance avec la moralité ; et en effet le sot devient presque une figure allégorique, représentant tel ou tel vice social, et nous voyons souvent apparaître dans la sotie des personnages purement allégoriques. Ce genre peut donc être considéré comme une forme intermédiaire entre la moralité et la farce, et son intérêt réside en grande partie dans la vivacité d'un dialogue fortement épicé.

La sotie, qui est toujours très mordante, porte souvent ses attaques sur le domaine de la politique. La plus célèbre des soties de ce genre est *Le jeu du prince des sots et mère sotte*, composé par Pierre Gringoire et représentée le mardi gras de 1512 dans les Halles de Paris par les Enfants

sans souci. Toute la pièce était une attaque à fond de train contre le pape Jules II, qui se trouvait en guerre contre Louis XII. Mais comme elle fourmille d'allusions aux choses du temps, nous ne pouvons pas l'analyser ici en détail.

Souvent aussi la sotie a des visées plus générales. Tel est le cas pour *Le monde*, *Abus*, *les Sots*, que nous allons résumer très brièvement :

Le Monde s'est fait vieux, et il se plaint de sa décrépitude. Alors intervient Abus, qui promet de gouverner à sa place. Le Monde, fatigué, se met à dormir. Abus appelle alors une troupe de sots, qui représentent diverses classes de la société et divers vices sociaux. Ils décident de bâtir un nouveau monde, auxquels ils donnent comme fondements toute une collection de vices différents. Mais le monde des sots ne dure pas longtemps. Ils se sont tous amourachés de *Sotte folle*, et elle déclare qu'elle donnera la préférence à celui qui sautera le mieux. Mais quand les fous commencent à sauter, leur monde fragile s'écroule. Le vieux Monde se réveille, reprend le gouvernement, et tire la morale de la pièce. Cette sotie elle aussi est en beaucoup d'endroits obscurcie par des allusions contemporaines et des calembours tirés

par les cheveux. Mais elle nous donne une idée de la conception du monde qui est contenue dans toutes les soties : le monde se compose de sots et leur folie est faite principalement de bêtise et de vanité. Cette folie étant incurable, il faut se contenter de signaler les sottises et d'en rire.

Il n'est pas toujours facile de dire à quel genre comique appartient telle ou telle pièce. Beaucoup de « sermons joyeux » peuvent aussi bien être appelés des monologues, et un monologue comme celui du franc-archer de Bagnolet est déjà presque une farce : car bien que l'un des deux héros soit un mannequin muet, sa présence suffit cependant pour introduire dans le monologue une certaine action dramatique. Il est encore plus difficile de distinguer la sotie de la farce. Au moyen âge plus d'une sotie portait le nom de farce, et de nos jours on a même défini la sotie une farce où paraissent des « sots. » Il existe d'autres petits drames à allure de farces, dont les personnages sont des abstractions telles que Tout, Rien, Chacun, etc... Le nom qui conviendrait le mieux aux drames de ce genre serait celui de *moralités comiques*, — bien que souvent ils ne soient ni amusants ni édifiants; — mais on les appelait fréquemment des farces, et

c'est le nom qu'ils conservent encore aujourd'hui.

Le mot de farce, servant à désigner un genre dramatique, ne nous est pas connu, que je sache, avant la fin du XIV[e] siècle. Il fait sa première apparition dans un mandement émanant du bailli de Paris et daté de 1398. Au cours des XV[e] et XVI[e] siècles, ce mot est la dénomination la plus ordinaire pour désigner une petite pièce à situations comiques, d'un caractère burlesque très accentué.

Cependant tout nous porte à croire que le mot *farce* a dû être en usage avant l'époque où il apparaît dans les textes. En tous cas il est hors de doute qu'on écrivait et qu'on jouait des farces bien avant ce temps. Certains indices font penser que ce genre s'est développé parallèlement aux mystères et qu'à l'origine on l'a introduit comme intermède dans la pièce religieuse.

Rien que l'étymologie même du mot nous indique que primitivement on a dû comprendre par « farce » un *intermède*. Le mot *farce* dérive du bas-latin *farsa*, désignant tout objet dont on remplit un autre objet et qu'on y incorpore. Dès le moyen âge, ce mot avait comme terme de cuisine

le même sens que de nos jours. On l'employait en outre dans le vocabulaire liturgique pour désigner une interpolation, c'est-à-dire une paraphrase, un supplément au texte biblique, qu'on mêlait dans certaines fêtes à la liturgie officielle. Mais le drame lui aussi était considéré comme un office, et dès lors il est facile de se représenter comment l'intermède comique qu'on y intercalait a pu être assimilé aux interpolations, aux *farsæ*. En partant de cette interprétation du mot, on s'explique aussi comment tant de *petites* moralités, bien que n'ayant rien de comique dans le sujet, ont pu recevoir le nom de farces. C'était la signification primitive, celle d'intermède, qui se faisait sentir[1].

1. Nous ne pensons pas que la farce, comme on l'a soutenu, doive son nom à ce fait que différents dialectes s'y trouvaient mêlés. Bien que fréquent, le fait en question n'a rien d'originel ni de constitutif. La farce aurait tout aussi bien pu être ainsi appelée parce que des classes sociales différentes (paysans et citadins) s'y rencontraient, — ce qui, comme on le sait, est aussi caractéristique d'un certain groupe de farces italiennes ou allemandes. Si l'un ou l'autre de ces deux motifs est employé dans la farce, cela tient à ce qu'ils appartiennent aux plus simples et aux plus banals des motifs burlesques. Le paysan, si désorienté et si gauche quand il se montre dans les rues de la ville. a fourni de tous temps une bonne cible aux railleries des citadins, et les gens de régions différentes se reprochent mutuellement leurs particularités dialectales. Le Toscan se moque de la prononciation vénitienne, le Parisien de l'accent gascon, etc.

Si maintenant nous examinons les quelques documents qui nous restent de la période ancienne, nous arriverons au même résultat, à savoir que la farce s'est produite conjointement avec le mystère, et que son développement a été pendant longtemps déterminé par ces origines. La farce a été au début une déviation du mystère, une sorte de hors-d'œuvre dramatique qui était joué par les acteurs mêmes de la pièce religieuse. Dans les plus anciens temps, les rôles comiques étaient tenus par les diables. Ils apparaissent déjà dans le mystère d'Adam, où ils sont chargés de toute la partie burlesque du drame. Cette partie a dû prendre de très bonne heure la forme de petits dialogues plaisants où les diables se querellaient ou bien échangeaient des bons mots, ou bien encore jouaient des tours, tantôt à d'autres diables, tantôt à tel autre personnage du drame. Le fait que nous connaissons si peu de chose de ces intermèdes primitifs provient certainement de ce qu'ils étaient la plupart du temps improvisés; et tel était encore le cas aux xve et xvie siècles. Dans un des miracles de Notre-Dame (l'Empereur Julien et Libanius), nous avons cependant conservé une indication d'intermède comique. Un diable entre en scène et

raconte à un camarade qu'il a imaginé un bon tour. Il veut faire tomber dans une cuve à lessive un moine qui se rend chez une femme mariée avec des intentions peu ascétiques, et lui renverser sur le dos un chaudron de lessive bouillante. C'est là un vrai motif de farce, et il est très probable que les spectateurs le voyaient mis en scène pendant quelque pause. Dans la *farce du meunier*, qui a été représentée en 1496 à Seurre, conjointement avec un mystère sur saint Martin, nous trouvons encore à cette date assez tardive une survivance du rôle antique joué par les diables comme personnages de farces. La pièce en question emprunte elle aussi un des diables du drame sacré pour l'introduire dans l'action comique. Du reste le sujet, qui est d'un comique fort gras, est le même au fond que celui de ce fabliau de Rutebeuf sur le vilain dont Lucifer refusa d'admettre l'âme dans son royaume infernal [1].

Mais à côté des diables, les rôles comiques des intermèdes ont été de bonne heure remplis par d'autres personnages burlesques, les infirmes et les mendiants. Nous les rencontrons dans la plus

1. Voir plus haut, p. 58-59.

ancienne farce, ou, pour parler plus exactement, dans le plus ancien dialogue à forme de farce qui nous ait été conservé. Il a été composé vers 1270, c'est-à-dire qu'il est à peu près contemporain des drames d'Adam de la Halle. Le dialogue en question est une petite scène entre un mendiant et un gamin. Le mendiant est un fainéant qui vit d'aumônes, — type fréquent dans les mystères postérieurs. Le moyen âge n'est pas tendre pour ces pauvres gens; il les raille durement et grossièrement; mais il faut reconnaître aussi que, tels qu'ils se présentent à nous, ils ne sont guère faits pour inspirer la pitié. Le mendiant ici dépeint n'est nullement dans le besoin. Il a attiré suffisamment d'argent dans sa bourse pour se reposer de temps à autre des fatigues du métier, et il a même une maîtresse. Un gamin s'approche de lui et se propose pour lui procurer une fille, dont il lui décrit les charmes avec animation. La proposition ne déplaît nullement à notre aveugle. Le gamin allègue un prétexte pour s'éloigner un moment, mais revient aussitôt, interpelle le mendiant en déguisant sa voix et lui donne un soufflet. Après quoi il revient une seconde fois comme si rien ne s'était passé, et l'aveugle lui donne de l'argent pour

aller chercher à manger et à boire et pour amener la fille. Mais le petit polisson s'esquive pour de bon, plantant là sa dupe.

S'il est vrai, comme nous venons de l'exposer, que la farce ait été tout au début un intermède, il semble bien d'autre part qu'elle n'ait atteint un certain degré de développement que quand elle a commencé à emprunter ses thèmes au riche matériel des fabliaux. Il est incontestable, en effet, qu'il y a entre ces deux genres littéraires une parenté étroite. Plusieurs indices nous montrent bien que la farce a été à l'école du fabliau et qu'elle doit être considérée comme son héritière.

Les ressemblances sont grandes entre les deux genres. C'est le même esprit, la même verve joyeuse qui les animent tous deux. La seule différence, c'est que le fabliau appartient à l'art narratif et la farce à l'art dramatique. Mais le fabliau était toujours écrit en vers, et au moyen âge on avait l'habitude de déclamer en public les récits versifiés. Or dans toute espèce de récitation les intonations et les gestes différents jouent un certain rôle, et cela est surtout vrai des narrations comiques. Il existait donc déjà dans les fabliaux récités un élément dramatique que nous sommes

trop portés à négliger lorsque nous les lisons ; en particulier lorsque le conte comprenait deux ou plusieurs personnages, il était naturel qu'on le débitât avec des voix différentes et certaines indications de mimique, et l'impression produite sur l'auditeur devait se rapprocher beaucoup de celle d'une œuvre dramatique. Si l'on veut bien considérer d'autre part la simplicité des drames du moyen âge, leur composition primitive, leur allure à demi épique, l'intervalle qui sépare les deux genres paraîtra encore plus petit et plus facile à franchir. Il devait donc sembler très naturel de mettre en dialogue un récit de fabliau, et une pareille transformation n'a pas dû coûter beaucoup de peine.

C'est ainsi qu'en Italie les chants religieux populaires, ces chants animés qu'on appelait *laude*, ont, avec l'aide de la technique des drames liturgiques, donné naissance à de petits drames en langue vulgaire.

Une circonstance vient encore appuyer l'hypothèse d'une relation entre le fabliau et la farce : c'est que le genre farce n'a pris un grand développement qu'après l'extinction du genre fabliau, tout comme si le second avait pris la place du premier.

A mesure que le moyen âge avançait, le public, qui jusqu'alors s'était contenté de la déclamation des jongleurs, commençait à attacher une importance de plus en plus grande à la lecture. Le vers n'était donc plus aussi nécessaire que du temps où tout se récitait. C'est alors qu'on se mit à remanier en prose les romans de chevalerie, et que le fabliau, sous l'influence italienne, provoqua le développement de la « nouvelle. »

Mais il semble qu'en même temps on ait renouvelé le fabliau en lui faisant prendre la forme de la farce, qui le remplaçait excellemment dans les assemblées joyeuses. Le genre nouveau hérita de son ancêtre tout un matériel d'histoires amusantes, en même temps qu'il trouvait beaucoup à apprendre dans le style vif et déjà si dramatique des fabliaux. Les deux genres se servent du même vers alerte et pimpant.

Le fabliau est à peu près mort dans la dernière moitié du XIVe siècle. Quant à la farce, elle devait, déjà à cette époque, appartenir aux amusements ordinaires du peuple. Au cours des XVe et XVIe siècles on écrit et on représente des farces, partout et à toutes les occasions. Nul ne saurait les compter, nous dit Étienne Pasquier.

Comme on l'a vu, les ressemblances entre les deux genres sont si grandes que la farce doit certainement avoir fait des emprunts au fabliau, le rapport inverse étant exclu par la chronologie. Dans plusieurs cas, nous avons le même thème traité à la fois sous la forme fabliau et sous la forme farce, et la comparaison de ces textes parallèles est suffisamment convaincante.

Que les cas de cette espèce ne soient pas très nombreux, c'est là un fait qui peut surprendre, mais qui a cependant son explication naturelle. Sur le nombre immense des farces qui ont été composées, nous en avons conservé relativement assez peu, et celles qui ont survécu proviennent pour la plupart du XI[e] siècle. Or c'est principalement pendant le XIV[e] siècle, à l'époque où les deux genres vivaient côte à côte, que la farce a dû subir l'influence du fabliau et que les points de ressemblance ont dû être le plus nombreux. Plus tard le fabliau est tombé dans l'oubli et la farce a suivi ses destinées propres. Dès le XVI[e] siècle, elle se mettait à l'école de la farce italienne et de la *commedia dell'arte*.

La farce est le plus varié de tous les genres comiques du moyen âge. Elle peint toute la société

civile, toute la vie journalière de cette époque. Dans ce long cortège de carnaval nous voyons les représentants de toutes les couches sociales défiler devant nous. Et ces figures sont vraies, malgré les exagérations de la caricature; elles sont pleines de vie, quoique dessinées en quelques traits rapides.

Il est à peu près certain que dans les plus anciennes farces les paroles tenaient une place très restreinte et que le comique consistait soit en coups et taloches (exemple : une bataille entre un aveugle et son domestique), soit dans les péripéties de la pièce et le jeu des acteurs. Souvent c'est à peine s'il y a une action; la farce se compose tout simplement d'une situation comique mise sur la scène. Par exemple, une ménagère bourgeoise marchande longuement avec des poissonnières et échange avec elles des propos injurieux, puis s'en va sans avoir rien acheté (*Farce de l'Antechrist*). Avec une farce comme celle du *Chaudronnier* nous nous trouvons déjà à un niveau supérieur, bien que cette petite pièce se réduise elle aussi à une situation : un homme prétend, à la suite d'une querelle, que sa femme ne peut pas garder le silence aussi longtemps que lui. Ils font l'expérience : tous les deux sont assis, muets et immo-

biles, lorsqu'un chaudronnier vient à passer. Il cherche en vain à animer ce couple pétrifié; il s'amuse à poser une casserole sur la tête de l'homme, à barbouiller de suie sa figure, etc... Puis il se tourne vers la femme, la flatte, la caresse; mais alors le mari ne peut plus se contenir : « Que le diable t'emporte! » s'écrie-t-il au chaudronnier. — « C'est toi qui a perdu, » réplique sa compagne triomphante, — et tous trois s'en vont boire au cabaret.

Beaucoup de farces sont constituées par des procès mis à la scène, et on a cru retrouver dans ce groupe, — d'ailleurs très abondant —, un reste du répertoire des sociétés de juristes. C'était l'habitude au moyen âge que les jeunes clercs du Palais tinssent, le jour du mardi gras, une grande réunion au cours de laquelle ils tournaient en ridicule l'administration judiciaire, de même que les jeunes clercs d'église parodiaient à Noël le service divin. Dans ces occasions, on débattait des procès fictifs, d'un caractère souvent très grivois. C'est à cette coutume que se rattachent les farces du groupe signalé plus haut.

Mais les farces juridiques n'ont pas le privilège des équivoques et des obscénités, loin de là : c'est

même une exception quand une farce est pure et aimable comme les « *Deux amoureux récréatifs et joueux* » de Clément Marot, ou innocente et naïve comme celle de *Maître Mimin*, l'étudiant qui a trop étudié et qui ne parle que latin, jusqu'à ce que sa fiancée, par son babil amoureux, lui apprenne de nouveau le français. La farce médiévale est en général indisciplinée et cynique, tellement cynique qu'on a peine à comprendre que les femmes aient pu assister aux représentations. Mais on avait alors sur la pudeur d'autres idées que de nos jours.

Tantôt la farce rit avec humeur, tantôt elle est durement satirique ; ou bien elle raille les imperfections sociales et les fautes politiques, ou bien elle met à nu sans pitié les égarements de la conduite privée. Mais de tous les sujets, celui auquel la farce s'adresse le plus souvent c'est la vie conjugale. Dans ce groupe important, les personnages principaux sont le mari, la femme, la bellemère et l'amant.

On ne peut pas dire précisément que les pièces de ce genre nous donnent une image flatteuse de l'éternel féminin. L'occupation ordinaire de la femme est de tourmenter, de berner et de tromper

l'homme. Citons comme exemple une petite farce qui, par les situations et les caractères, rappelle beaucoup le *Malade imaginaire;* elle est intitulée *la Cornette*, et elle peut se résumer comme il suit :

Un homme âgé s'est marié avec une jeune femme et celle-ci s'entend si bien à caresser et à dorloter le bonhomme qu'elle le domine complètement et fait de lui tout ce qu'elle veut. Mais notre homme a deux neveux qui s'inquiètent de voir comment l'intrigante, derrière le dos de son vieux mari, gaspille les revenus de la maison en compagnie de divers amants. Ils décident de faire remarquer à leur oncle la vie qu'elle mène. Mais elle est avertie à temps de leur projet, et elle les prévient. Elle raconte au mari que ses neveux ont l'insolence de critiquer tout ce qu'il fait : « Ils reprochent notamment à votre cornette de ne jamais rester en place et d'aller de côté et d'autre. » En apprenant cela, le bonhomme est furieux, et il pense avec raison que ses neveux pourraient bien laisser sa cornette tranquille. Lorsqu'ils arrivent chez lui pour se plaindre de sa femme, à peine ont-ils le temps d'ouvrir la bouche, qu'il les interrompt par ces mots : « Je sais ce que vous voulez me dire ; mais

je la trouve bonne telle qu'elle est. Elle peut aller de côté et d'autre, si cela me plaît. » Le quiproquo se prolonge, car les interlocuteurs sont trop échauffés pour se donner le temps de finir leurs phrases et d'exprimer clairement leurs idées. L'oncle continue à penser à sa cornette et les neveux à leur tante. Finalement l'oncle les met à la porte, et, tout fier de l'énergie qu'il a déployée, il redouble de tendresse et de confiance vis-à-vis de sa chère moitié. Les relations entre la jeune femme et le vieillard bonasse et crédule sont représentées dans cette farce avec une véritable finesse d'observation. Quant à la scène de la cornette, on a dû s'apercevoir qu'elle avait son pendant dans Molière : elle fait penser à cette scène de l'*Avare* où se prolonge le quiproquo entre Valère et Harpagon, l'un parlant de la fille, l'autre de la cassette.

Une autre farce est presque amère dans sa peinture de la vie. C'est celle de *Colin, fils de Thénot*, qui loue Dieu et le maudit en même temps à cause de sa femme. Colin est pauvre et mène une vie de travail et de soucis; par surcroît de misère il a une femme irascible, qui lui réclame sans cesse de l'argent. Enfin il se lasse d'entendre le même refrain, et il abandonne le domicile conjugal pour

aller au loin chercher la paix et acquérir des richesses. L'épouse abandonnée pleure, car il ne lui reste rien pour vivre. Mais un consolateur se présente bien vite; elle commence par le repousser, mais comme il est généreux, il devient son amant.

Quelque temps se passe, et Colin revient, aussi pauvre que devant, mais bien radouci. La première question que lui pose sa femme est le vieux refrain : « As-tu de l'argent? » Il répond : « Donne-moi à boire. » Elle pose devant lui de l'eau, mais il réclame du vin. Puis il commence à flatter sa femme, avec laquelle il veut se réconcilier et vivre en bons termes. Il regarde autour de lui et constate avec étonnement que tout est changé dans la pauvre demeure : « D'où vient ce ménage? Comment tous ces ustensiles nouveaux sont-ils venus ici? » — « Colin, ils sont venus par la grâce de Dieu. » — « Et ce beau lit, et ces rideaux, et ce ciel de lit, et ce bassin de cuivre? » — « Colin, tout cela nous est venu par la grâce de Dieu. » Colin tombe à genoux et remercie Dieu de tant de bonté. Mais au même moment ses yeux aperçoivent un berceau avec un petit enfant. « De qui est ce petit enfant? » — « Il est à moi » répond la femme sar

sourciller. — « Et comment est-il venu ici? » — « Colin, par la grâce de Dieu. » Colin commence à trouver que la bonté divine a trop bien fait les choses, et il est en train de se fâcher, mais sa femme lui répond ironiquement : « Remercie Dieu qui t'a donné, à toi, si revêche et si rébarbatif, d'abord des richesses, et ensuite, comme il convient, un héritier. » Colin n'est pas précisément enchanté, mais que faire? Il a constaté qu'on n'était pas mieux loin de la maison, et il se résigne.

On sent une amertume sérieuse derrière cette représentation de la vie ; la farce de Colin se termine d'ailleurs par un conseil donné aux hommes de ne pas abandonner leurs femmes et aux femmes de bien traiter leurs maris.

Voici maintenant une autre farce dont le comique est franc et sans mélange ; elle met en scène une histoire qui a été cent fois reprise et racontée en vers comme en prose pendant le moyen âge et pendant la Renaissance.

Lucas est un mari borgne et boiteux. On l'a averti que sa femme faisait derrière son dos des choses répréhensibles ; mais il n'en veut rien croire : « Je vois mieux avec mon œil que toi avec tes deux yeux », répond-il au voisin qui le prévient des

fredaines de sa femme. Cependant, comme il ne coûte rien d'être prudent, il revient un soir à l'improviste. Mais la femme ne s'effraye pas pour si peu. Quand elle entend venir son mari, elle accourt, ouvre la porte et se jette à son cou : Ah! Lucas, j'ai rêvé que Dieu t'avait rendu la vue complète. Laisse-moi voir si mon rêve dit vrai. Ne vois-tu pas bien, quand je pose ma main sur cet œil? » Et en disant cela, elle couvre le bon œil et l'amant s'échappe.

D'ordinaire dans la farce c'est l'homme qui est mené par le nez, ridiculisé, tandis que la femme triomphe. Il n'y a pas de personnage que la farce ait tant bafoué que celui du mari trompé. Mais il ne doit s'en prendre qu'à lui-même de sa disgrâce. Il est violent, brutal, ou bien il est vieux et imbécile; la femme au contraire est subtile et rusée, et elle a du moins pour elle le droit de la jeunesse. Cependant il y a aussi des hommes qui ne se laissent pas berner ou qui savent venger leur honneur outragé. La vengeance est parfois assez grossière. C'est le paysan Naudet, que le seigneur envoie au château porter une lettre à sa dame, afin de pouvoir rester seul avec la femme du vilain, la belle Lisor ; Naudet part, tout en sachant bien pour quel mo f

le seigneur reste dans sa maison. Mais celui-ci s'aperçoit, — quoique un peu tard, — qu'il vaut mieux garder son propre bien que de courir après celui des autres. C'est encore Jacquinot, qui par son flegme et sa constance réussit presque à mater son épouse obstinée.

Jacquinot a un enfer domestique : il est affligé non seulement d'une femme, mais encore d'une belle-mère. On crie perpétuellement sur Jacquinot, Jacquinot doit tout faire. Comme il se plaint de ne pas pouvoir se rappeler toutes les charges diverses qu'on lui impose, sa belle-mère lui donne le conseil amical de les consigner sur une liste, ou, comme dit le texte, sur un « rollet ». Il prend au mot les deux mégères, et porte sur sa liste qu'il doit faire le feu le matin, s'occuper de l'enfant, cuire le pain, laver, faire l'office de boucher, préparer la soupe, etc... Il écrit tout cela avec le plus grand soin et la liste est signée. Là-dessus, l'épouse ordonne à Jacquinot de l'aider à tordre la lessive. Par maladresse ou par méchanceté, Jacquinot lâche le drap qu'il tenait par un bout, et sa femme tombe à la renverse dans le grand cuvier. — « Au secours Jacquinot, crie-t-elle, au secours! » — « Cela n'est pas sur mon rollet », répond le mari ; et pour

plus de sûreté, il se met à relire le cahier des charges : « cuire le pain..., préparer le manger, nettoyer la cuisine; non ce n'est pas sur mon rollet. » La belle-mère arrive comme un ouragan pour voir comment marche la lessive; mais elle non plus ne peut décider Jacquinot à délivrer sa femme. C'est seulement lorsque celle-ci demande pardon et promet d'être à l'avenir obéissante et soumise, que Jacquinot la hisse hors du cuvier.

On ne peut pas dire que la farce nous peigne l'état de mariage sous des couleurs séduisantes. Mais si méchantes que soient les femmes, si tyranniques que soient les maris, le plus sage est encore de se résigner à sa destinée. Le monde est mauvais et il ne sert de rien de chercher à le transformer : on ne fait que tomber de Charybde en Scylla. Tel est l'enseignement qui se dégage des deux farces des *Hommes qui firent saler leurs femmes* et des *Femmes qui firent refondre leurs maris*. Dans la première de ces pièces, deux benêts de maris trouvent que leurs femmes sont trop sages et trop bonnes. Ils s'en vont visiter un savant docteur qui leur promet, moyennant récompense, de saler un peu ces femmes. On le laisse seul avec elles et il leur donne une leçon dans l'art de traiter le rs

époux. Quand ceux-ci reviennent, les deux dames leur infligent une correction. Ils demandent alors qu'on les dessale et qu'on les adoucisse, mais par malheur, c'est là une opération qui dépasse la science du docteur.

Dans l'autre farce, ce sont deux femmes mariées qui sont mécontentes. Leurs maris sont trop vieux. Heureusement il vient d'arriver dans la ville un fondeur de cloches qui s'entend aussi à refondre les êtres humains. Les deux femmes ne tardent pas à persuader leurs époux de se soumettre à cette opération. Cependant le fondeur les prévient loyalement qu'elles ne gagneront pas à la refonte, car il est plus facile de diriger un vieillard qu'un homme jeune. Mais elles persistent dans leur idée, et l'opérateur se met à l'œuvre. En effet, il sort du chaudron magique deux hommes jeunes et beaux; mais leur humeur est transformée avec leurs corps, et ils s'empressent de prendre en main Martin-bâton.

Mais le chef-d'œuvre de la farce française sera toujours l'*Avocat Pathelin*, la pièce la plus connue de tout le théâtre du moyen âge, pièce classique par son intrigue simple et finement conduite comme par ses caractères dessinés avec sûreté. Elle se

distingue déjà des autres farces par son étendue; mais aussi nous avons là une action complètement traitée et non plus une simple esquisse. On s'accorde à placer la composition de l'*Avocat Pathelin* vers l'année 1470; mais nous ignorerons probablement toujours quel en est l'auteur. Les hypothèses se sont portées tour à tour sur les principaux écrivains de cette époque, ce qui est assez naturel, car rien que la richesse et la souplesse de la langue et l'invention heureuse des répliques dénotent un homme habitué à manier la plume. Quel qu'ait pu être cet auteur, il est certain qu'il avait eu beaucoup de prédécesseurs : les motifs traités dans *Pathelin* appartiennent aux motifs de prédilection du théâtre médiéval. Déjà dans le dialogue de maître Tubert et d'Antroignart, composé par Eustache Deschamps et datant de la fin du XIV[e] siècle, nous voyons un avocat rusé devenant la dupe d'un client plus rusé que lui. Ce thème devint ensuite ordinaire dans les farces du Palais, et c'est vraisemblablement aussi dans la Basoche qu'il faudrait chercher l'auteur de Maître Pathelin.

Cette farce comprend quatre personnages : Pathelin, un avocat passé maître en fait de tromperie, sa femme Guillemette, qui l'aide fidèlement

dans l'exécution de ses tours, le drapier Guillaume, un imbécile qu'on mène par le bout du nez, et enfin Thibaut Agnelet, berger, aussi madré que Pathelin, mais sans l'éloquence de ce dernier.

Pathelin n'a pas de causes à plaider, et par suite pas d'argent. Ses habits sont usés et il se concerte avec sa femme sur les moyens de s'en procurer de neufs. Il se rend au marché, entre dans la boutique de Guillaume et se met à causer avec lui. Il lui parle de l'amitié qu'il avait toujours éprouvée pour son père, il lui dit combien celui-ci était serviable et intelligent; il le décrit, et c'est tout à fait merveilleux de voir comme Guillaume est son digne fils et lui ressemble en tout. Après avoir ainsi attendri le cœur du marchand, Pathelin vient à jeter les yeux, — tout à fait par hasard, — sur une pièce de drap qu'il trouve jolie et moelleuse. Il commence à marchander. Guillaume vante sa marchandise, et ne veut rien rabattre de son prix. Cette vulgaire question d'argent n'a d'ailleurs pas une importance capitale aux yeux de l'avocat, qui est fermement résolu à remettre le payement aux calendes grecques. Il finit donc par demander sept aunes du drap tant convoité. Il est sur le point de payer; mais la malechance veut qu'il

n'ait pas d'argent sur lui. D'ailleurs il prend gaiement son parti de ce petit accident en songeant qu'il lui permettra de se lier davantage avec Guillaume : il désire tant renouer avec lui cette bonne amitié qui l'unissait à son père. Il l'invite à venir chez lui goûter d'une oie que sa femme vient justement de mettre à la broche; par la même occasion il réglera son compte avec Guillaume. Celui-ci se méfie un peu; il préférerait avoir son argent tout de suite. Mais l'oie le tente, et il consent. De plus, il a fait une bonne affaire : il a vendu le drap vingt-quatre sous l'aune alors qu'il en vaut seulement vingt.

Pathelin porte son emplette à la maison et raconte à sa femme étonnée comment les choses se sont passées. « Maintenant je vais me mettre au lit, » lui dit-il, « et quand Guillaume viendra, tu vas lui raconter que je suis couché depuis six semaines à cause d'une fièvre maligne. » La femme comprend la ruse, et lorsque le marchand, tout satisfait et alléché par la double perspective d'une oie à manger et d'une somme d'argent à toucher, arrive et frappe à la porte de Pathelin, elle lui ouvre avec des larmes et des sanglots. Plus Guillaum élève la voix, plus elle le supplie de parler ba

car son mari est mourant depuis onze semaines. Le marchand objecte que le matin même Pathelin est venu dans sa boutique acheter six aunes de drap. « Ce n'est pas bien à vous, répond dame Guillemette, de vouloir plaisanter dans une occasion comme celle-ci. » Le drapier finit par ne plus savoir que penser de tout cela, et la tête lui tourne; il demande : « N'avez-vous pas non plus une oie à la broche? » — « Est-ce que vous êtes fou? C'est bien là la nourriture qu'il faut à un malade! » Guillaume retourne enfin à sa boutique; il croit qu'il a fait un rêve. Mais, rentré chez lui, il n'a pas de peine à vérifier qu'il lui manque dix aunes de drap. « C'est pourtant bien Pathelin qui les a emportées, » dit-il, et il court de nouveau chez l'avocat, bien décidé à faire valoir son droit, coûte que coûte. Mais voici que Pathelin se met à délirer. Il divague dans tous les dialectes possibles, et sa femme explique en pleurant ce qu'il dit : « Ceci est du dialecte limousin...; c'est qu'il a un oncle qui était de cette région..., sa mère était de Picardie..., son maître d'école était normand... hélas! il se meurt... sa grand'mère était née en Bretagne... il faut envoyer chercher les sacrements... » Mais lorsqu'enfin Pathelin commence à parler

latin, Guillaume ne peut plus y tenir. Il croit pour tout de bon qu'un diable a pris la figure de l'avocat et est venu le matin lui voler son drap. Et, tout en s'excusant, il se dépêche de partir : il ne veut pas être témoin de l'horrible agonie de l'infortuné Pathelin.

Ici finit la première partie, dans laquelle le drapier Guillaume a été joué par l'avocat Pathelin. Dans la seconde partie, c'est le tour de Pathelin d'être berné.

C'est le berger du drapier, Thibaut Agnelet, si niais en apparence, qui va se charger de tromper le rusé Pathelin. Il se tient là, avec une mine d'innocent, lorsqu'on lui ouvre la porte de l'avocat. Il est accusé par son maître d'avoir tué et mangé quelques beaux moutons du troupeau dont on lui avait confié la garde. Et c'est vrai, il a commis ce crime : « Guillaume a raison, mais vous pourrez bien trouver un paragraphe qui me permette de me tirer d'affaire. »

L'avocat n'est pas précisément charmé d'un client aussi chétif et aussi mal vêtu. Il n'y a rien à gagner avec lui ! Mais quand Agnelet explique qu'il a l'intention de payer en espèces sonnantes, Pathelin commence à réfléchir. Le côté moral de l'affaire ne le

gêne naturellement point; mais Agnelet a été pris sur le fait, et il n'est pas facile de trouver une échappatoire. Il ne servirait à rien de nier : le seul résultat de cette tactique serait de faire embarrasser son client dans des contradictions. Il ne répondra rien du tout. « Quelque question qu'on te pose au tribunal, tu n'auras qu'à bêler comme tes moutons et à répondre : bê. Alors j'expliquerai la chose et je dirai : ce garçon est idiot, il croit qu'il parle à ses moutons. Mais quoi que tu fasses et quel que soit celui qui t'interroge, fût-ce moi-même, garde-toi bien de faire une autre réponse. » Agnelet a compris : « Vous pourrez bien me déclarer fou si j'adresse aujourd'hui d'autre mot à vous ou à tout autre. »

Tous les deux se rendent ensuite au tribunal, où Guillaume se trouve déjà. Il ne voit pas tout de suite Pathelin, qui se tient caché derrière le berger. Mais quand l'avocat commence à parler, il le connaît : c'est bien le même homme qui lui a volé son drap le matin et qu'il a vu, il n'y a pas plus d'une heure, alité et moribond. Du coup le malheureux drapier perd la tête. Il interrompt l'exposé de l'affaire pour s'écrier : « C'est vous qui m'avez volé six aunes de drap ce matin même! » —

« Qu'est-ce qu'il raconte? » demande le juge. « Il est toqué, » répond Pathelin; « cette canaille veut insinuer que le berger m'a vendu la laine dont est fait mon habit. » Le juge s'impatiente et adresse une semonce au plaignant; puis : « Revenons à ces moutons, » dit-il : expression qui, comme plusieurs autres répliques de Pathelin, est devenue proverbiale. Le désarroi du marchand ne connaît plus de bornes. Il mêle ensemble les deux vols, accuse Pathelin de lui avoir tué ses moutons et Agnelet de lui avoir pris son drap sans le payer, et plus il fait d'efforts pour éclaircir l'affaire, plus il l'embrouille.

Le juge secoue la tête : le cas de cet homme est évidemment suspect. Il s'adresse à Agnelet et lui demande ce qu'il a à dire pour ses raisons. « Bê », répond Agnelet; le président a beau lui poser des questions, il n'obtient d'autre réponse que cette onomatopée. « Le malheureux, il est fou », dit Pathelin, « il croit qu'il se trouve au milieu de ses moutons; c'est grand dommage d'accuser un pareil homme ». Finalement, il ne reste plus au juge qu'à classer l'affaire et à renvoyer Agnelet acquitté fautes de preuves.

« Eh bien, Agnelet, » lui dit Pathelin, une fc

qu'il se trouve seul avec son client, « j'ai bien mené ton procès ; tu n'as plus qu'à me payer. » — « Bê. » « Allons, plus de bê maintenant, paye-moi. » — « Bê. » — Maître Pathelin a beau prier et jurer, il ne peut venir à bout du berger. Celui-ci n'a qu'une réponse : il bêle comme Pathelin le lui avait enseigné. Et enfin, quand l'avocat le menace de le faire mettre en prison, il s'enfuit et court encore. Tel est pris qui croyait prendre : voilà la morale qu'on peut tirer de *Pathelin*, si tant est que cette farce ait une morale.

*
* *

Si la France occupe encore à l'heure actuelle le premier rang dans le monde pour le théâtre comique, elle le doit en grande partie au développement long et continu de ce genre. Elle a fait ses premiers pas dès le moyen âge. La Pléiade a bien essayé de rompre la tradition française et de faire prévaloir ses comédies imitées de modèles antiques et italiens ; mais cette tentative était malaisée et elle a échoué en partie du moins. Sans doute la sotie et la moralité n'ont pas, sous leur forme primitive, survécu au XVIe siècle ; mais la seconde,

en particulier, a contribué pour une bonne part à préparer la naissance de la comédie de caractères. La moralité avait déjà donné d'une manière claire et précise le portrait général des différents vices et des différentes vertus, et nous retrouvons un peu de cette manière dans les caractères-types créés plus tard par Corneille et par Molière. La moralité avait analysé l'hypocrisie, le mensonge, l'avarice; la comédie de caractères mettra sur la scène l'Hypocrite, le Menteur, l'Avare. Si donc la moralité disparut sous sa forme première, ce ne fut en réalité que pour reparaître sous celle de la comédie de caractères aux types représentatifs.

Quant à la farce, elle n'est jamais morte. Beaucoup des comédies de la Pléiade ne sont pas autre chose que des farces, noblement divisées en actes et en scènes, et parées du nouveau nom de comédies. Mais ces déguisements n'eurent guère de succès auprès du public, qui continua pendant longtemps à préférer aux comédies les vieilles farces naïves. Encore au temps du roi Henri IV, la farce appartenait au répertoire. Au début du XVII[e] siècle, nous trouvons toute une société d'excellents acteurs de farces sur la scène du théâtre de Bourgogne. C'est là que paraissait

Gros-Guillaume, lequel amusa tant de fois Henri IV par ses saillies et sa bonne humeur. C'était un des acteurs les plus remarquables de cette époque, et il était surtout célèbre pour la façon dont il jouait les valets et les Gascons vantards. Il y avait aussi le maigre et souple Gautier-Garguille, qui faisait les vieillards, et, pour compléter le trio, Turlupin aux cheveux roux, qui se distinguait surtout dans les rôles de fripons et d'intrigants; et nous ne citons ici que les trois noms les plus connus parmi une foule d'excellents amuseurs.

C'est seulement assez avant dans le règne de Louis XIII, au moment où fleurirent la tragi-comédie et la pastorale, que la farce tomba en discrédit et ne parut plus bonne qu'à faire rire les laquais. Cependant ce mépris s'adressait plutôt au mot qu'à la chose elle-même. Que sont en effet plusieurs comédies de Molière, sinon des farces ? *Les Précieuses Ridicules* sont encore qualifiées de « farce » dans la première édition; et, — pour ne parler que de ces deux-là, — *Le médecin malgré lui* et *Georges Dandin* sont des farces qui ont dans le moyen âge toute une lignée d'ancêtres.

Molière est le fondateur de la nouvelle comédie française et en même temps l'héritier de la comédie

médiévale. Il a bien administré cet héritage, il l'a enrichi de trésors nouveaux, empruntés de tous les côtés, et par son profond comique et sa maîtrise à tracer des caractères, il a donné à la comédie française une élévation qui lui manquait; il l'a rendue générale et humaine; il a créé des types dans lesquels les hommes de tous les temps reconnaîtront leurs vices et leurs sottises.

Mais à côté de la haute comédie la farce n'a pas cessé de vivre. Sans doute elle n'est pas restée la même. Son style est devenu plus élégant et surtout elle a perdu beaucoup de son cynisme et de son franc-parler; mais ce sont après tout les seules modifications qu'elle ait subies au cours des temps. Encore de nos jours elle conserve la même bonne humeur qu'au moyen âge, elle continue à s'adresser au mariage comme à une source inépuisable de divertissement, elle conserve son antique et vénérable répertoire de femmes infidèles, de maris trompés et de belles-mères acariâtres; nous avons tous ri aux *Surprises du divorce*. Saluons ce genre avec respect !

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY

ÉVREUX, IMPRIMERIE DE CHARLES HÉRISSEY